


THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA
PLVS VLTRA



Imperfect: half-title wanting.

FELIPE PEDRELL

MÚSICOS

CONTEMPORÁNEOS

Y DE OTROS TIEMPOS.

(ESTUDIOS DE VULGARIZACIÓN)

Primera Serie.



SOCIEDAD DE EDICIONES LITERARIAS Y ARTÍSTICAS

Librería Paul Ollendorff

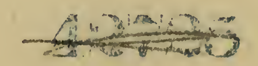
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

PARÍS

1342

Á MODO DE PROEMIO

Los estudios de vulgarización musical que, como preparación á obras de más alto empeño, ofrezco en esta Primera serie, fueron escritos en diversos tiempos y lugares, y publicados en unas y otras revistas profesionales y diarios de Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, etc., principalmente en las Quincenas Musicales *que ha tiempo aparecen con mi firma en* La Vanguardia, *uno de los periódicos más sensatos y bien cuidados de la segunda ciudad citada. Agrúpanse en series, así los presentes como otros que pienso publicar, y los títulos de cada serie dicen bien claro de qué materias especiales ó generales tratan : de vulgarizaciones biográficas y analíticas de obras y personalidades modernas ó antiguas la serie de estudios presentes; de* Lírica nacionalizada (*estudios de* folk-lore), *de cuestiones* De música religiosa, *de* Musiquerías, *etc., las series de continuación.*



Y bueno será, ahora, confesar algo de las intenciones *que pueda tener el autor de un libro, sea el que fuere, al publicarlo. Las mías son las de hacer, en la medida de mis fuerzas, obra de cultura.*

Dije en una ocasión, y lo repito y aun lo gloso ahora : cuando la incultura artística es tan general en un país como el nuestro, que recibe con indiferencia, y hasta con desapego, todo lo que tiende á hacer obra de vulgarización de arte serio en el libro y en la revista profesional, no le queda otro recurso al que por azares y exigencias del oficio le toca ejercer de crítico, que acogerse á la impresión fugaz que le ofrece el periódico, consultor diario y para muchos el único acicate intelectual de la jornada, amigo de un momento, que se abandona y se tira, después de leído, ó que por extraño caso se conserva y se guarda aparte si la mica salis *ó la mostacilla con que ha sido salpimentado tal ó cual articulejo ha conseguido agradar al lector.*

Bien se deja comprender que esa clase de crítica de vulgarización artística, dosificada é impresionista, que llamaría yo, tiene sus ventajas y sus riesgos : lo primero porque, en realidad de verdad, se desliza sin apoyar ni insistir — como decía el otro — aunque apuntando con decisión al blanco; lo segundo porque leída en el libro no pueden evitarse las repeticiones y ciertas insistencias, que no son de notar en el artículo suelto y como tal publicado en hoja volandera de periódico; y además, y sobre todo, porque suele darle un cierto aire de gruñón ó de mentor sempiternamente descontento al crítico que se ve en el trance de apechugar con el significado de esta palabra en el sentido despectivo que le atribuye el vulgo, y más si éste echa á mala parte,

y aun posterga y rebaja, la misión de nobilísimo empeño, ni fácil ni cómodo, que ha de ejercer.

Mas si los inconvenientes, procediendo con tino, no son tales, antes bien acumulan ventajas sobre ventajas y de rechazo sale beneficiada la obra de vulgarización, aunque la verdad amargue y hasta escueza, no hay más remedio que echarse en brazos de ese medio, por ahora único, hasta que Dios mejore la incultura reinante de arte, mientras no llegue la hora de hacer sólida crítica bien sesuda y razonada, docente, y que sabe entrar en la obra y en los intentos del autor, que me temo que ha de hacerse aguardar todavía mucho, tan dura nos ha puesto la incultura la epidermis, que abone y hasta aconseje, á veces, el arañazo, siempre y cuando se tengan el valor de la propia opinión y el temerario de manifestarlas sin ambajes ni rodeos. De estos casos hallarás aquí muchos, conspicuo lector : hallarás indignaciones que han soliviantado y herido la mente de quien no transige, en su derechura artística, ni como hombre honrado ni como artista, si cabe, más digno y honesto; hallarás ironías que han amargado las horas de esperanza y fe en el único regenerador nulla dies sino labor*; hallarás mofas y cuchufletas cuando se teme que las razones no convencen ; hallarás protestas contra los escándalos de determinados desvíos criminosos y de ciertos triunfos indignos, contra los mercaderes de arte y explotadores de la ignorancia, contra la insinceridad, contra la misma moralidad pública inactiva é impasible ante los bajos espectáculos corruptores; hallarás, en fin, lo que te decía, amigo lector : el arañazo, algo así como un masaje para que la sangre de la inteligencia circule por el cuerpo eminentemente social de ese* todo *que se*

llama arte, que es el otro pan, superior al de trigo, de que vive el hombre de gustos finos é ilustrados, de forma y manera que ese masaje lleve sangre pura al corazón para hacerle sentir los primores y encumbradas bellezas de la obra artística que la inteligencia, si no basta, ayuda á comprender.

Falla tú, ahora, lector : falla si en arte y en juicio artístico, como en todo, se ha dejado incumplido ó no el canon que, para terminar, expongo á tu atención benévola y culta : « en la duda libertad, y en todo... » fortaleza y valor en las propias convicciones.

FELIPE PEDRELL.

MÚSICOS CONTEMPORÁNEOS
Y DE OTROS TIEMPOS

RUBINSTEIN

Excitada la curiosidad pública por repetidas llamadas del vocinglero noticierismo periodístico anunciando que Rubinstein se ocupaba en escribir un libro sobre la música y los músicos, aguardábase con impaciencia la obra del gran pianista compositor, manifestación de productividad nueva dentro de la importantísima, variada y genial de su vida de artista militante, tanto más, pensaban todos, cuanto que Rubinstein, sólo en esta ocasión y en otra, no muy lejana, ha mostrado deseos de expresar por escrito sus creencias artísticas, que todo lo que sea reclamo y exhibición de personalidad (muy distinto en esto, ciertamente, del aturrullado Liszt) no reza con el artista extraordinariamente serio, cuya seriedad, por lo mismo que no es muy común entre artistas, impone y agrada, con el artista á quien enojan y ponen nervioso y hasta fuera de

sí los aplausos, haciéndole aparecer como clavado sobre el taburete del piano, que para el caso no es trono, sino potro de tortura.

Dos años ha publicaba el gran maestro sus *Memorias* en la *Russkaja Starina*, y si éstas contienen, casi exclusivamente, una relación autobiográfica escueta y seria, sin afectaciones, y digna, como todo lo que procede de Rubinstein, el nuevo libro, en cambio, es, como hemos dicho, una especie de fingida confesión artística que el maestro, sorprendido en su *villa* de Peterhof, se ve obligado á hacer á una gran señora, mientras rinde los honores debidos á la visitante.

Desde luego la forma dialogada elegida hábilmente por el maestro, á quien nadie creería tan ducho en primores literarios, recomiéndase por su gran naturalidad, por su lenguaje vivo, desposeído de pedantería, pero lleno de imágenes, á través de las cuales déjase adivinar aquel temple de poeta que en la producción musical encumbra al compositor dando consistencia y vigor á sus concepciones, y esto hace que, á pesar de que en determinados casos no puedan admitirse las paradojas, como con cierto retintín llama el mismo autor á algunas de sus atrevidas aserciones, que abundan en muchas páginas del libro, se lee todo de un tirón y con interés creciente.

Gran sorpresa de la dama visitante al empezar el coloquio y observar que en el gabinete de estudio del maestro sólo figuran los bustos de Bach, Beethoven, Schubert, Chopin y Glinka, brillando por su ausencia precisamente los que creía deber encontrar allí, los de Haendel, Haydn, Mozart y otros maestros no menos significados que éstos.

« Pero, maestro, » —pregunta la dama —« ¿ cómo es posible que Mozart no sea santo de vuestra veneracion? »

—« El Himalaya y el Chimborazo » — responde el maestro —« son las cimas más altas de la tierra, lo cual no quiere decir que el Mont-Blanc sea una montaña pequeña. »

— « Todo el mundo, sin embargo, coloca á Mozart en esa elevada cima de que habláis : ¿ no ha rebasado, acaso, en sus óperas, los límites mas encumbrados de la belleza musical? »

— « Es que yo, señora, considero la ópera como un género secundario de la música. »

— « Entonces, no os halláis de acuerdo con las ideas musicales corrientes, según las cuales la música vocal es la expresion más perfecta del arte musical. »

Confiesa el maestro que se halla en abierta oposición con este orden de ideas : « 1.º porque la voz humana limita la melodía, lo cual no sucede con el instrumento, que no pone trabas á las libres disposiciones del alma, la alegría ó el dolor; 2.º porque las palabras, aun admitiendo las más bellas, no pueden expresar lo *inexpresable*, los sentimientos que llenan el alma del hombre; 3.º porque, conmovido lo mismo por la alegría más viva que por el dolor más profundo, el hombre, sí, oirá cantar la melodía de aquella música que lleva dentro de su alma, según la feliz expresión shakesperiana; pero no sentirá la necesidad de aplicarle palabras; 4.º porque jamás se ha oído ni se oirá en ninguna ópera aquel trágico y profundo acento que estalla, por ejemplo, en la segunda parte del *trío* en *re mayor* de Beethoven, en sus *sonatas* op. 106, segunda

parte, y op. 110, tercera parte, ó en sus cuartetos para instrumentos de cuerdas, en los *adagios* en *fa mayor*, en *mi mayor* y *fa menor*, ó en el preludio en *mi bemol menor* del « *clavecín bien temperé* », de Bach, ó en el *preludio* en *mi menor*, de Chopin, etc... Por la misma razón, ningún *Requiem*, ni aun el de Mozart (excepción hecha del *Confutatis* y el *Lacrimosa*) producen ni pueden producir la impresión trágica, dolorosamente conmovedora, que causa la segunda parte de la *Sinfonía heroica*, de Beethoven, que ella sola es todo un *Requiem*. »

Dignas son de tenerse en cuenta las ideas expuestas por el maestro en lo que vamos trascribiendo, aunque cause verdadera sorpresa la idea de considerar la música instrumental como uno de los más sublimes ideales del arte; puesto que no puede condenar en absoluto la dramática desde el momento en que, por la fuerza del razonamiento y de los hechos, se ve obligado á hacer concesiones, forzosas, en verdad, á la música vocal, recordando que ahí están la canción, el *Lied*, y la música religiosa, para desvirtuar del todo tan paradójica y absoluta limitación.

Vanamente intenta nuestro autor robustecer sus aserciones con los obligados y conocidos argumentos de ciertas escuelas estéticas modernas. ¿No podríamos preguntarle, acaso, por qué condena arbitrariamente la ópera dramática? ¿por qué, seducido por esa sirena hechicera, se halla él mismo en este momento y hora engolfado en la composición de una nueva ópera dramática?

No niega el maestro su admiración á aquellos compositores que sólo escriben música vocal; pero, según

su manera de ver, tales compositores le producen el efecto de un hombre á quien se le privase del derecho de preguntar, concediéndole, únicamente, el de responder. Como ve el lector, esto equivale á decir, que el compositor de música vocal no puede expresar sus propias ideas, supeditado por las ideas expresivas de la palabra, que no son las suyas. Y acaso, ¿no puede hacerlas suyas aquellas ideas expresivas de la palabra? ¿no puede asimilárselas, personalizándolas? Rubinstein contesta que no, y repite que todas sus preferencias son para la música instrumental. Pregúntase, en consecuencia, hasta qué punto, y en qué medida puede la música, no solamente acusar la individualidad del compositor y, á la vez, descubrir el estado de su alma, sino reflejar el tiempo y las circunstancias en que se produjo tal ó cual obra : y responde que no sólo es posible todo esto, sino que la obra musical puede dar cumplida idea del grado de cultura y hasta de las costumbres de la sociedad que viera nacer aquella obra. Dada, pues, esa especie de trabajo de averiguación y realizados todos los tanteos imaginarios, la música, segun cree, puede expresar y acusar fuertemente todas aquellas circunstancias hasta en sus menores detalles: lo que conviene, sigue diciendo nuestro autor, es saber descifrar los geroglíficos de esa lengua especial de los sonidos, que, entonces, leer de corrido todo lo que el compositor ha querido expresar es cosa fácil, teniendo á mano, como tenemos, el comentario vivo de ese lenguaje jeroglífico, el ejecutante, el Champollion ,que diríamos, de la música instrumental. Para reforzar su peregrina tesis saca á cuento la sonata en *mi bemol* de Beethoven, la sonata de los tres famosos

episodios, *Adiós, Ausencia* y *Regreso*, sobre la cual se han forjado tantas quimeras

II

Rubinstein, en honor de la verdad, no se muestra exagerado en el comentario á la sonata en *mi bemol* de Beethoven, la sonata de los tres famosos episodios, *Adiós, Ausencia* y *Regreso*, sobre la cual, como decíamos, se han forjado tantas quimeras. El de Rubinstein es, sin embargo, un comentario más explicando las intenciones expresivas de la referida sonata, si bien no del calibre del que dió Marx, uno de los buenos historiadores de Beethoven, presentándolo como muestra de música con programa, expuesta, como veremos, á grandes errores. Dice Marx : « El título hace desde luego suponer » (y es mucho suponer) « que se trata de un episodio de la vida de dos enamorados. »

Marx nos deja ignorar las circunstancias de la enamorada pareja, « á bien que — añade — la composición misma da bien pronto la prueba ». El comentario de Marx queda así, entre dos penumbras, pero llega otro que, más osado, asegura : « Los amantes abren sus brazos, como los pájaros viajeros abren sus alas ». No es muy claro, todavía, esto; pero como la música de Beethoven, dice, según los comentaristas, cuanto ha querido decir, he aquí destruidas todas aquellas quimeras, copiando lo que se lee

en el manuscrito original de Beethoven al frente de la primera pieza de la *sonata* : « *La despedida.* Para la partida de S. A. I. el archiduque Rodolfo » (discípulo y protector de Beethoven), « el 4 de mayo de 1809 » : y antes del final : « Para la llegada de S. A. I. el archiduque Rodolfo el 30 de enero de 1810 ». La famosa novela de amor queda reducida á uno de tantos hechos ordinarios de la vida, el que señala, simplemente, la presencia de Napoléon en Alemania con un golpe de fortuna, la batalla de Ratisbona. Obligado el ejército autrsiaco á pasar el Danubio, las tropas francesas emprendieron su marcha sobre Viena. Ante los peligros de la terrible invasión, todos los que tenían relaciones con la corte se apresuraron á abandonar la capital, viendo que la Emperatriz y con ella el príncipe Rodolfo, heredero de la corona, discípulo, como hemos dicho, y protector de Beethoven, fueron los primeros en dar ejemplo. Entonces fué cuando el maestro escribió la *sonata*, que recibió los tres indicados títulos característicos. La intención del compositor, como se ve, no puede ser más clara y precisa; pero como este programa no se reprodujo cuando se publicó la obra, las apreciaciones quiméricas dieron lugar á equivocaciones de monta, y á todo género de contrasentidos verdaderamente risibles.

Terminada una composición, Beethoven no le daba más sentido ni intención que la que resultase naturalmente de la misma música, y ningún accidente ó indicación revelaban al público la preocupación bajo cuya influencia había escrito su obra. En contadas ocasiones, una de ellas la *sonata* sacada á cuento en el libro de Rubinstein, no pudo resistir al deseo de comunicar sus

pensamientos al público, cuando comprendía que la música expresaba claramente las ideas preconcebidas no vacilando en esos casos raros en apartarse del camino que se había trazado. En una indicación del maestro, escrita de su puño y letra al dorso del título de la parte de un violín primero de orquesta, se leían estas significativas palabras, que son todo un precepto de estética y una condenación de las teorías de Rubinstein : « Procúrese atender más á la expresión del sentimiento que á la pintura musical ». Á pesar de las concesiones que, en contados casos, hizo el maestro á la música imitativa, ¿no son estas palabras una verdadera profesión de fe artística?

La antipatía que Rubinstein siente por la ópera dramática le arrastra á escatimar la admiración que en otro caso tributaría á Mozart, que tan admirables obras produjo en aquel género, y á exagerar la simpatía que le inspiran Bach, Beethoven y Chopín, porque, á su ver, lo mejor de la producción de estos autores es lo que confiaron al instrumento, no á la voz. Á Chopín le llama « el alma del piano », y halla en sus obras todo lo que es posible hallar, el elemento trágico, el romántico, el lírico, el heroico, el dramático, el fantástico, el íntimo, el sentimental y hasta el estático y, á la vez, el brillante, el grandioso y el sencillo (aquí el *excusez du peu* del socarrón Rossini). Dice de Bach, que « en una de sus cantinelas instrumentales hay más alma que en un aria ó en un canto de iglesia », y que Beethoven es « la tragedia musical que se llama libertad, igualdad y fraternidad ». Y no sólo esto, que es lo que se llama un colmo, sino que « sin la sordera de Beethoven no se habrían producido jamás las últi-

mas *sonatas*, los últimos *cuartetos*, ni la *Novena Sinfonía* ». ¡ Pobre Beethoven ! ¿ Acaso la profundidad y grandeza titánica de esas obras, producidas con dolor, no aparecen humanizadas, si vale expresarnos así, por las mismas rarezas y asperidades del infeliz hipocondríaco, por la misma cruel enfermedad que le afligiera, por esa huraña reconcentración de su alma durante los últimos años de su vida?

La predilección de Rubinstein por Schubert le hace exclamar que « Bach, Beethoven y Schubert son las más altas cimas de la música, y que después de la muerte de Schumann y Chopín, sonó, irremediablemente, la hora del *Finis Musicæ* ! »

Al oír tan crudas y, á la vez, sinceras y, al parecer, convencidas afirmaciones; al oír pronunciar á uno de los más grandes corifeos de la música moderna la sentencia capital del arte que fué siempre su ilusión y su esperanza y al cual dedicó toda su vida, experiméntase honda desilusión. Hay más, todavía. Según Rubinstein, nos hallamos en un período de transición, y aun esto nos regatea. « Nuestra época, no conoce la sencillez ni la sinceridad » — dice, completamente descorazonado — : « Todo es oropel; la palabra es altisonante, pero vacía interiormente, sin núcleo ni idea. Los nombres de la nueva era artística son Berlioz, Wagner y Liszt ». Berlioz es el *virtuoso* de la orquesta, pero le falta « el elemento específico musical, la inspiración melódica, la forma y la riqueza armónica. Todo es en él interesante, pero jamás bello ni grandioso ». Todo interesa también en Wagner, pero jamás tampoco por la belleza y la grandiosidad, sino por la profundidad é idealismo musical.

Rubinstein tiene el valor de confesar que la tendencia de Wagner le es antipática. Wagner considera la música vocal como la expresión más perfecta de la música : Rubinstein, que « la música comienza donde acaba la poesía ». (No diría ni más ni menos, como realmente lo dijo, un *amateur* de la fuerza de Alfonso Karr). Wagner predica la necesidad de una acción mística sobrenatural : Rubinstein cree que « el mito es una expresión fría del arte, á lo más un espectáculo para los ojos, nunca un drama; que el *Leitmotiv* aplicado á diversos personajes ó situaciones es una ingeniosidad más cómica y caricaturesca que seria : que nada justifica la exclusión de las arias, porque las arias son el monólogo del drama : que un *duetto* jamás puede ser *duetto* si no se unen las voces » (y si falta el *io t'amo* consabido) : que la media oscuridad del teatro, y la orquesta invisible, y los vapores sibilantes para disimular los cambios escénicos, son puerilidades inútiles si no dañinas ». La ironía es terrible cuando Rubinstein dice que la *ouverture* del *Tannhauser* pierde todo su efecto si el espectador no ve el feroz bracear de los violines al estallar y chirriar la última nota.

III

El tercer artista militante contemporáneo, que ya no milita porque murió, según opinión de Rubinstein, es Listz, « el demonio de la música », como le llama.

« Asombroso por sus alardes de fuerza, hostigado por no se adivina qué ideales fantásticos, capaz de remontarse sin transición á las más elevadas cimas y arrastrarse, de repente, por el suelo : artista excepcional que abarca todas las formas, confundiendo lo ideal con lo real, que todo lo conoce y todo lo domina, falso en todo, es un verdadero comediante del arte que lleva en sí el principio del mal. Incomparable pianista, cierto; pero como compositor es un « *raseur* (en este mismo término) que no sabe decir nada ». De los restantes músicos contemporáneos no habla una sola palabra : verdaderos dioses menores de la música, las proezas de ese montón anónimo le producen invencible antipatía, tratándolos con no reprimido desdén, como si todos se hallasen bajo el influjo de los tres únicos maestros militantes. Asegura que el prototipo musical de la nación alemana es Wagner, y en mínima parte Liszt, aserción que ó no se justifica ó resulta despreciativa, esta es la palabra, existiendo Brahms. Los prototipos de Francia y Rusia, en cuanto á la música instrumental, son Berlioz y Liszt, extendiendo éste su dominio hasta la misma Italia, una de las naciones modernas en que la influencia de Liszt, como compositor, ha sido nula y no muy eficaz como pianista, á pesar de la labor de propaganda á que se ha dedicado, sin descanso, su discípulo el distinguido pianista italiano Sgambatti.

La falta de equidad en esos impremeditados y un si es no es apasionados juicios, bien se deja adivinar. Rubinstein se complace en confesar que se halla en completa contradicción con la tendencia del gusto moderno, con la crítica artística, con la cultura de la

música, con todo lo que se refiere á la ejecución y á la creación artística, con la educación musical de la juventud, con los principios artísticos modernos, con todo lo que directa ó indirectamente se relaciona con la música.

Hemos hablado de ejecución y creación artística y, ó nos equivocamos mucho, ó el pianista y el compositor, el intérprete y el creador, nos han de dar la explicación de los singulares resquemores de Rubinstein cuando siente honda tristeza pensando para consigo lo poco que ha de vivir, que no le dará tiempo para saludar al futuro Bach, Beethoven, ó al Chopin, pudiera haber añadido de la música.

El *virtuosismo* del cantante, desde el punto de vista de la interpretación de la obra musical, nos ha parecido, siempre, menos arriesgado que el *virtuosismo* del pianista. Á aquél, la imagen, el sentimiento y el contenido de la palabra cantada, le encierran en un justo medio : ella refrena los abusos que pudiera cometer en daño de la interpretación de la obra musical : lo que por la palabra se oye y se entiende es determinado y claramente determinado : cada oyente no podrá figurarse á su modo lo que la palabra traduce, porque la palabra cantada se presta á ser sentida y á expresar cuanto ella puede por mediación del sonido oral modulado. No así el pianista, y cuando decimos pianista, entendemos todo intérprete, sea cual fuere, de música instrumental. Á éste nada le contiene : busca intenciones en lo que ejecuta : quiere descubrir en la obra musical la exposición de una historia del corazón ó de un estado del alma : obliga al auditorio á atribuir argumentos donde no existen : para él no hay obra que no

pueda dotarla, impunemente, de la expresión de un sentimiento, ó, lo que es lo mismo, de un programa directo ó indirecto. Y todo esto por el ordinario afán, y empeño irresistible del intérprete en querer colocar al nivel de la inspiración creadora, el talento y, á veces, la simple habilidad del ejecutante.

Tal pretensión da al juicio musical del ejecutante la dirección más falsa, y las intenciones expresivas, filosóficas, históricas y estéticas del comentador, de la clase de los que antes llamábamos los Champollión del lenguaje de la música en geroglíficos, dan lugar, con un poco de ingenio, á toda aquella clase de suposiciones más ó menos enfadosas, más ó menos ridículas, que conocemos. Si la música está en recíproca relación con los demás productos de la actividad intelectual, con las creaciones del arte contemporáneas, con las ciencias y hasta con las doctrinas sociales de su tiempo y con todos los conocimientos que pueda haber adquirido el compositor, todo esto pertenece á la historia del arte, no al talento de interpretación de la obra musical, ni tampoco, hasta cierto punto, á su estética. Á la manera que el estético se ocupa en las obras descubriendo las bellezas que contienen y da razón de ellas, preocupándole, tan sólo, el valor de la obra por sí propia y en absoluto, porque, en realidad, se le impone; del mismo modo deberían limitarse los ejecutantes en la interpretación á hacer resaltar las bellezas de la obra musical y á ver sólo lo que hay en ellas, música y nada más que música. Si el ejecutante no tiende á reproducir los elementos musicales de la obra, hijos de un bien coordinado plan y de una feliz concepción, leyes de construcción artística que por sí

solas son ya fuente de peregrina belleza, estorba lo que se ha dado en llamar en el lenguaje técnico, la intención. Donde falta la belleza musical, ó cuando se la desencauza por la mala ó arbitraria interpretación, no hay programas, por muy detallados que sean, ni intenciones expresivas que remedien aquella verdadera ausenciade música. ¿Existe la belleza en la obra? ¿no la han desencauzado el *virtuosismo* ni aquel excesivo predominio del ejecutante sobre la obra, que raya en vicio? La música será música y bastará, á fe, que lo sea, pues no puede ser más que música para que se goce plenamente de cuanto puede dar de sí, que no es poco.

Ese ilógico y á todas luces exagerado predominio del ejecutante, que tiende, no á asimilarse la obra, sino á individualizarse en ella y por ella, que le expone á equivocarse en las deducciones y, casi inevitablemente, á caer en la arbitrariedad y en la exageración, se explica en un artista de la talla de Rubinstein, y explica también, los resquemores de aquellos juicios cerrados, tan rasos y tan absolutos, que si algunas veces pueden excusarse como paradojas, no cuando pecan de injustos.

El mal contenido despecho del compositor reconoce otra causa. Rubinstein, hijo de una de las más caracteriza das nacionalidades musicales, no es partidario de la nacionalidad en música y por ende de la música popular. Así, como suena. Cree que la música nacional de un país solamente interesa desde el punto de vista etnográfico, y que una creación nacional *voulue* (*sic*, refiriéndose á la escuela de su patria) no puede ni podrá pretender jamás captarse la simpatía universal.

Cuando se niega en tales términos la existencia de

una escuela nacional tan próspera y tan gallarda como la rusa, cuando se incurre en la contradicción de colocar á Schubert en una de las más altas cimas de la música contemporánea, y en otra no mucho menos elevada á Weber, hijos de la música popular teutónica, hay que dar la razón á Cui, uno de los jefes más caracterizados de la moderna escuela rusa, y exclamar con él : « Rubinstein es un artista universal, *cosmopolita*, cuyo talento sólo es ruso por el lado *temático* de sus obras, y aun así de una manera intermitente.

La causa de la nacionalidad rusa, causa tan brillantemente ganada y defendida por Glinka y Dargomijsky, por Rimsky-Korsakoff, Borodine y Tchaïkowsky, no cuenta entre sus hijos gloriosos á Rubinstein, « compositor *alemán*, sucesor directo de Mendelssohn », como le llama el citado Cui, sobre cuya sucesión directa, que no admitimos, habría mucho que hablar. Que uno de los más notables artistas de Europa, ruso de nacimiento, se empeñe en rebajar y hasta negar con mal contenido despecho la existencia floreciente de la nacionalidad de su propio país, es caso verdaderamente excepcional que hace ver claro en muchas interlíneas del libro que acaba de publicar y del cual hemos dado sumarias muestras.

(Enero-Febrero, 1892).

BERNARDO PFANNSTIEHL

———

Á mediados de octubre próximo pasado recibí una carta fechada en Leipzig, acompañada de un programa de concierto encabezado con esta subscripción, escrita, naturalmente, en alemán : *Johanniskirchekonzer Bernhard Pfannstiehl.* Anunciábase para el 18 de octubre la ejecución del concierto, bajo el siguiente programa :

1. E. Bossi : *Konzert A-moll für Orgel u. Orchester* (E. Bossi geb. am 25 april 1861 in Salo in Italien).

2. H. Schütz : *Konzertsn* (H. Schütz geb. am 8 oktober 1585 in Kostritz... gest. am 6 november 1672 in Dresden.

3. Orgesoli : Antonius a Cabezón : 3. *Stücke ans* « Hispaniæ Schola musica sacra » *herausgegeben von* Don Felipe Pedrell.

a) *Tiento de Cuarto Tono.*

b) *Diferencias sobre el canto « La dama le demanda »*.

c) *Pavana italiana* (A. a Cabezón geb. 1510 in Castrillo de Matajudios (Castrojeriz) in Spanien, Kammervirtuos Karl V. u. Philipp II. v. Spanien, gest. 26 marz 1566).

Completaban el programa del concierto, una *Toccata* de H. Riemann, 3 *Lieder* de J. S. Bach (1685-1750), y el *Concierto* nº 2 para órgano y orquesta, de R. Bartmuss.

Me sorprendió, agradablemente, hallar en el sitio de honor del programa del concierto el nombre del famoso ciego que tantas cosas claras vió, á Antonio de Cabezón, organista y clavicordista de cámara de Carlos V y de Felipe II, y considerar que un organista alemán le honraba por tal modo, *descubriéndole* desde Alemania, cuando aquí en España podrán contarse con los dedos de una mano los organistas que se hayan enterado de que existe... un tal Cabezón.

Presuroso leí la carta, escrita en italiano y en correcto estilo epistolar. Decíame en ella el *orgelvirtuos* alemán, « que habiendo llegado á averiguar que en una Antología por mí publicada se hablaba de un Bach español del siglo XVI, y que se insertaban todas las obras que había podido allegar mi diligencia, quedó tan admirado de la excelencia de dichas obras, que pensaba ejecutar, próximamente, una selección escogida de ellas, incluyéndolas en el programa de concierto que me enviaba, aplazando para otra carta referirme la impresión que en el público alemán hubiese producido la selección de obras escogidas. » Añadía á esto, « que jamás podría pagarme el consuelo intenso que le produjo el estudio de las obras de nuestro organista

sin par, porque él, como Cabezón, cegó desde muy niño à consecuencia de una fiebre escarlatina. »

El lector adivinará fácilmente el sentimiento de piedad que experimentó mi alma. ¡ El ciego sublime, creador de arte, comunicándose con el intérprete vulgarizador, privado de la luz como aquél, por obra de amor de esa religión universal del arte que une, salvando distancias y años, dos almas gemelas, nacidas para amarse, comprenderse y consolarse mutuamente, forman, verdaderamente, un espectáculo conmovedor que arranca de los labios una palabra de piedad y conmiseración, y del alma un suspiro !

Ni las graves preocupaciones de momento, ni las habituales de la vida militante artística, pudieron impedir que recordase á menudo el hecho singular que voy refiriendo á mis lectores, cuando en marzo del año corriente, recibí nueva carta del *orgelvirtuos* vulgarizador de nuestro Cabezón, acompañada de otros programas de conciertos, de resenciones de la prensa alemana sobre los mismos, de biografías del organista de Santiago de Leipzig, y, lo que vale más, de una verdadera autobiografía del organista alemán, trazada por él mismo, autobiografía tristísima, íntima de toda intimidad, cuya tristeza aumentaba la contemplación de la fotografía del autobiografiado.

Los programas de concierto, fechados respectivamente el 14 de noviembre de 1901. (*St. Simeonskirche — Berlín*), el 22 del mismo mes y año. (*Ludwigs Konzerthaus — Hamburg*), y el 10 de abril del año corriente (*Cöln as Rhein — Philharmonie*), contenían obras de J. S. Bach (*Passacaglia*, *Toccata* y *Fuga* en E-dur), F. Schubert, P. Gerhardt, F. Drasecke, J. Bap-

tista, Pachelbel, T. Muffat, W. Fr. Bach, G. F. Haendel, J. Brahms, F. Mendelssohn, L. v. Beethoven, R. Schumann, L. Boëllmann, etc., sin que faltase en ninguno de dichos programas una selección de obras de nuestro gran organista español.

Penosa impresión me produjo el aspecto de la fotografía que me enviaba el organista vulgarizador, al pie de la cual había escrita, trazada con máquina de escribir, cariñosa dedicatoria. Aquellos párpados, cerrados á la luz, habían impreso en las facciones no sé qué expresión de sufrimiento, velada por la dulzura, y una inefable serenidad de alma. Por extraña asociación de ideas, aquel busto me recordó la testa de un *San Francisco de Asís*, de Rubens, que ví hace bastantes años en un museo de Amberes, si no recuerdo mal. La misma expresión de placidez dominando la tristeza y el sufrimiento.

En italiano, como la anterior, venía escrita la carta. Traduciré lo que en ella me decía, procurando conservar la sentida ingenuidad del texto. « Perdonadme, os lo ruego » — decíame después de la fórmula *egregio e caro signore* — « perdonadme que no os haya escrito más pronto : el invierno pasado ha sido rudo, muy rudo para mí, por exceso de trabajos de todo género; tales, que hasta la hora presente no me ha sido posible disponer de breves momentos para contaros algo de mi vida. Con esta carta recibiréis mi retrato y algunos programas. Las composiciones de Cabezón alcanzan *moltissimo successo in ogni luogo* donde las ejecuto. Para hacer resaltar el gran talento de Cabezón he hecho una selección de sus principales obras agrupándolas por estilos, *Tientos*, *aires de Danza*, *diferencias*

ó variaciones. Intercalo siempre en los programas de mis conciertos las *Diferencias sobre el canto,* « *La dama le demanda* ». Esta última composición es la que, á mi ver, ha causado más honda sorpresa en nuestro público. ¿Cántase todavía en España la melodía propia de este romance? ¿Se conocen la palabras ó texto del referido canto popular? »

En mi publicación de obras de Cabezón, no pude dar cumplida respuesta á estas dos preguntas, que yo mismo formulaba con los precisos términos expresados: á la primera, porque no he hallado la melodía popular correspondiente en ninguno de los abundantes documentos que he allegado, y á la segunda, porque en ningún catálogo ó índice de señalamientos de primeros versos de romances han aparecido, hasta ahora, las palabras ó texto de referencia, *La dama le demanda.*

« Según entiendo » — continuaba mi concertista — « deberíais preparar una edición popular vulgarizadora de composiciones para órgano, escogidas entre las mejores que de Cabezón hanse publicado en vuestra Antología, aumentada, quizá, con las de otros autores españoles. Convendría que esta edición estuviese al alcance de todos, y para que fuese realmente instructiva debería ilustrarse con notas, á fin de que los organistas poco experimentados hallasen indicaciones precisas acerca de la ejecución de cada obra. Estas notas deberían redactarse no solamente en francés y en inglés, sino también en alemán, porque no conociendo muchos de nuestros organistas otra lengua que la alemana, hallarían las mismas dificultades de interpretación que hoy, por ejemplo, les ofrecen las compo-

siciones de los franceses, desprovistas de ilustraciones técnicas como las de Guilmant, Böellmann, Widor, etc. Las ilustraciones de estas obras, redactadas en francés é inglés, dificultan grandemente su vulgarización, no sólo bajo el aspecto técnico sino por el de construcción de los órganos franceses que difieren mucho de los alemanes. Estas circunstancias deberían tenerse presentes para una edición ó selección de composiciones de Cabezón ». (La idea es importante; pero en realidad de verdad, y para decirlo con una frase vulgar, no está el horno para bollos, ni aquí ni en Alemania, dada la incultura de los músicos obreros de la solfa).

Después de algunas consideraciones particulares, que suprimo, sobre una producción mía, decía modestamente el insigne *orgelvirtuos* alemán : « Yo mismo no he escrito jamás una página ni un tema musical, limitándome, siempre, á interpretar las composiciones de los grandes. En verdad, cuando no se le ocurre á uno una idea musical de importancia, ¿á qué escribirla para molestar á sus semejantes? No he querido, jamás, añadir un nombre más al ya muy numeroso de autores ineptos que pululan en nuestra Alemania, con el mismo exceso, sin duda, que en otras partes. Tened la bondad de comunicarme vuestras ideas acerca de la edición vulgarizadora de obras escogidas de Cabezón, que someto á vuestro criterio, y escribidme, os ruego, en castellano, que comprendo perfectamente. »

« Para terminar, referiré algunos hechos de mi vida. Nací el 18 de diciembre de 1861 en Schmalkalden pequeña ciudad de la Turingia. Mi padre era posadero. Á los seis meses de edad, apenas cumplidos, perdí la vista á consecuencia de una fiebre escarlatina,

Á los seis años, mi padre me envió á Leipzig, instruyéndome en las letras en un instituto de ciegos. Mis progresos en la música fueron tan rápidos que, niño aún, me permitían ejecutar en el *Gewandhaus* de Leipzig los conciertos en *re*, de Mozart, en *sol menor*, de Mendelsshon, en *fa menor*, de Weber y otros. El año 1877 tuve la desgracia de perder á mi padre. Me dejó tan escasísimo caudal para terminar mis estudios literarios y musicales, que me ví obligado á ganarme la vida. Como diese algunos conciertos, que me proporcionaron un poco de dinero, pude comprarme un buen *pianino* y hacerme inscribir como alumno del Conservatorio de Leipzig. Terminados mis estudios, después de un trabajo ininterrumpido, comencé mis viajes de pianista concertista. En mis programas figuraban los conciertos de Mozart, Beethoven, Schumann, Rubinstein, Mendelsshon, Chopin, Brousart, Liszt y otros muchos autores. La Academia Real de Música Sacra, de Berlín, me concedió tres veces el premio otorgado á los ejecutantes concertistas. El año 1885 trabé relaciones con Hans de Bulow, Tschaikowsky y Franz Liszt. Habiéndome aconsejado Liszt que me dedicase exclusivamente al órgano, y siguiendo al pie de la letra su consejo, desde aquel momento me esforcé en apropiarme la literatura para órgano de cada siglo.

« Mis conciertos contienen composiciones desde Gabrielli hasta los autores de nuestros días. Soy el primero que ha introducido en Alemania á los organistas franceses Guilmant, Widor, Böellmann, Gigout, etc., *e sono lietissimo d'aver trovato la vostra edizione di Cabezón* y de haberle conquistado, como creo, numerosos amigos. » (Y ahora quiero dejar en su integridad

original las frases conmovedoras que leerá el lector). « *Nel arte trovo tutto il mio conforto. Da sei anni sonno sposato con una moglie che in ogni cosa mi comprende e mi soccorre... Dio ci ha donato una bambina,* que tiene, ahora, cinco años, y así vivimos con mi buena madre, que el cielo *mi ha lasciata finora, contenti e sperando che Dio mi concedera una volta un posto d'organista d'una grande chiesa. Il mio presente posto* » (¡ de segundo organista !) « *alla chiesa di San Jacopo ha soltanto un salario ¡di* 360 *Mark... per anno* ¡ *e ho spesso* grandes penas para satisfacer todas las necesidades de la vida. » (Y á continuación, esta resignada frase, que viene á decir que en todas partes cuecen habas y, por lo que se ve, ¡ hasta en la culta Alemania !, también, á calderadas.) « Los conciertos no producen mucho en nuestra nación. En tiempos de Cabezón *l'arte si pagava meglio* ».

Desiderando che Dio vi guardi e pregandovi di scrivermi, se ne trovate tempo, vi saluta cordialmente vostro...

Los rasgos fisionómico-morales de la vida artística de un modesto, contienen enseñanzas que no escaparán á la perspicacia del lector.

No he de comentarlas comparándolas con las de un grande cualquiera, cuya grandeza consiste, muchas veces, en lo descomunal del reclamo.

(Mayo, 1902).

PUCCINI

Por el mes de marzo del año de 1897 nos hallábamos departiendo agradablemente en un palco de la *Scala* de Milán, Boito, Bossi y yo, durante uno de los intermedios de la *Bohême*, ópera que yo no conocía y que no he tenido, después, deseos de volver á oír, cuando, de repente, á consecuencia de un gesto de extrañeza mezclado de sentimiento, que me hizo traición, me preguntó el autor de *Nerone* ¿cómo definiría yo la personalidad de operista de Puccini, y qué juicio formaba de la obra que estábamos oyendo? Sin ambages ni rodeos hube de contestarle que Puccini era otro ejemplo vivo de lo que en música llamo yo, como las aleluyas de marras, « juntarse con malas compañías », y que su talento, positivo y real, pero descarriado, me inspiraba verdadera conmiseración.

Enzarzados en la conversación, repetí que, en efecto,

las malas compañías habían empujado á Puccini, más ladino ó más listo que los demás compositores de ópera militante italiana, los Mascagni, los Leoncavallo, los Giordano *e tutti quanti*, no del lado del precipicio de seducción Wagner, lleno de falaces atracciones y espejismos de oasis encantados para los que lo bordean, incautos, ignorando que á la postre ó á la larga, serán precipitados en él, sino del lado del sol que más calienta, del lado de lo amable, lo fino, lo acicalado, que halaga por un momento sin dejar huellas, en una palabra, de lo que en la jerga del *metier* se llama la *ficelle*, arte de *boudoir* que sabe á *pacholí*, y de cuyo arte es algo así como un pulverizador perfeccionado de notas, Massenet.

Del lado de ese sol que más calienta se inclinó Puccini, convertido, por atracciones irresistibles de emociones dinamizadas de un Masssenet atenuado.

La emoción fácil, amable y... *sans appuyer*, forma la característica del compositor francés. La misma emoción, un tanto más *grossolana*, forma la base de las obras de Puccini. Igual *mièvrerie* en uno que en otro. Sin arranques verdaderamente calurosos, ambos compositores saben hacer hablar cosas agradables á todos sus personajes, cosas pasionales más bien que sentimentales, cosas bonitas, cosas que por la acción de *enjoliver*, que la música ejerce en ellos y en todo lo que musicalmente dicen, sienten y expresan, les convierte, decididamente, en verdaderos *enjôleurs* de ópera. El amor que sienten y expresan todos los personajes de sus óperas es galantería pura, no pasión, y así se explica que toda exaltación apasionada de momento se exhale en lindas mélodías, con aíres y perfumes de

opoponax que huelen á esas musiquitas de distribución de premios propias de un colegio de señoritas de la clase media.

Que los personajes sientan esto, lo otro ó lo de más allá; que aparezcan rodeados de conflictos, de pasiones y sentimientos y aun de terrores dramáticos, la melodía es siempre la misma, tendiendo, incesantemente, á aquella expresión acariciadora, aterciopelada, que consiste en cosquillear los órganos sensorios de la audición, poniéndoles algo así como algodones, para atenuar, dinamizar, todo lo que pudiese pretender llegar al alma del oyente. Si el trazo dramático no dibuja con bastante ó ningún relieve al personaje, ahí están las mil y una *ficelle* de la orquesta para darle relieve ficticio : si el arranque ni la exaltación no se traducen jamás en la melodía ni en el fondo de la misma, como mera música bonita y agradable, ahí están las *mièvreries* de forma que la darán un arranque y una exaltación que vista bien, sin descomponer nada.

Una obra musical posee lo que en propiedad se llama fondo, cuando es significativo ó cuando en vez de conmover agradablemente las fibras del oído interno, remueve el alma agitándola en sus profundidades.

Ese fondo, que en realidad es la misteriosa manifestación y conciencia de la vida interior del músico, reflejada en su creación musical, no lo poseen, ni el compositor francés ni el italiano. Éste, principalmente, porque no es tan experimentado ni tan ladino como el otro; cuando quiere producir la impresión de la energía, la traduce destapando la caja de los truenos de la orquesta, como si el ruido fuese sinó-

nimo de la energía. Dándose á veces aires de mundano, y hasta de revolucionario, hace lo que en lenguaje técnico se llama... cometer quintas, pueril ñoñada que alcanza el inocentón valor de las citadas aleluyas de *la vida del hombre malo*, cuando « juega y pierde », « hace novillos », « se junta con pindongas », etc.

Todo autor penetrado profundamente del asunto de su obra escoge, por modo consciente ó intuitivo, la forma polifónica sugestiva correspondiente, aquella forma, entiéndase bien, que acusa la personalidad en cada parte constitutiva de la obra artística. Hans Sachs y la muerte de Aase, por ejemplo, despiertan la melancolía del oyente por la sugestividad de la forma elegida. En casos parecidos, á Puccini le basta una melodía de violín muy finita, muy halagadora, que revolotea sobre un acompañamiento finito también, tenue y muy embelesador, todo lo que se quiera; pero que, al fin y al cabo, no es más que un simple acompañamiento de orquesta, convertida ésta en guitarrillo, arpa ó pianino.

Mas no iba yo á trazar un paralelo entre el compositor francés y el compositor italiano, entre el imitado y el imitador, que ofrecen aspectos personales de semejanzas inconfundibles. No, no iba yo á esto, sino á hablar del descarriado talento de Puccini, condoliéndome de los destinos de esa escuela italiana moderna de jóvenes tan bien dotados, pero tan alejados de la tradición de la verdadera ópera italiana, que no encuentran la espléndida vía *smarrita* por sugestiones editoriales, pura ó impuramente industriales por no tener valor de rebelarse contra los que les han

dado gloria y fortuna, aunque falsa aquélla, y ésta, allegada por medios no menos industriales que los que han dado buenos *quattrini* á sus desahogados jaleadores artísticos.

Cuando se piensa en los destinos futuros que había de alcanzar aquella primiva ópera, tan admirablemente bien concebida como traducida en imperecedera forma de arte, caída y venida á menos por obra de esos prostituidores de arte italiano modernos, acude á la mente un recuerdo desconsolador : el egoísmo, la negra ingratitud de la casa de los Gonzaga, amargando las horas y la vida toda del gran Monteverdi, y la longanimidad con que los Sonzogno y los Ricordi estimulan á sus proveedores y *commis-voyageurs* de ópera, con marca de ópera registrada y gusto vulgarísimos, reñidos con toda sinceridad y todo sentimiento de arte educador... He citado á Monteverdi, ¡ al gran Monteverdi ! Comparad cualquiera de las obras de esos músicos italianos, que á golpes de *grosse caisse* y de reclamo descarado figuran en casi todos los carteles de nuestros teatros líricos, comparadlas con una sola de Monteverdi...

En las de este gran genio italiano, precursor de Gluck, de Wagner y de los innovadores de todos los tiempos, ninguna ley más que la vida — *con quietanza della ragione e del senso* — dice él mismo. Orquesta y voces, todo es melodía. Todo canta por exaltación de lirismo de los movimientos exaltados del alma : no por obra de combinaciones sabias de elementos heterogéneos, sino por perfección sugestiva del elemento expresivo. Los instrumentos lloran como las voces... sin *solos* de violín ni acompañamientos de mandolina.

Las voces se agitan como los instrumentos, sin necesidad de que el tramoyista eche mano de la caja de los truenos para *hacer* miedo. La orquesta suspira, gime, se estremece y se extingue. La idea de la instrumentación representando un carácter, el nimbo ó el medio ambiente sonoro que lo rodean, el sentimiento de pujanza que los timbres instrumentales ofrecen al drama y los efectos nuevos conquistados, todo el vasto orden de formas que el fondo del arte atesorará por siempre, que de Monteverdi pasará á Wagner, explica aquella feliz pintura de caracteres en un solo y rápido toque, y comentan por modo imperecedero la honda desolación de Ariadna (*Arianna*), la grandilocuencia de Séneca, (*L'incoronazione di Poppea*), la resignación de Clorinda moribunda (*Combatimento di Tancredo e Clorinda*), los lamentos de *Orfeo*, bello como un mármol antiguo, rasgos espirituales comunes que establecen una afinidad de concepto del drama lírico entre el primer maestro y el último de esta forma, y dejan allá en el montón de las inepcias todos los rebajamientos sin nombre de esos trufadores modernos de arte.

¿Dónde está en las óperas de Puccini aquella alta comprensión del drama lírico monteverdiano, aquella melodía sugerida por el movimiento de la pasión (la melodía de la *forêt* de Wagner), aquella encarnación del drama, no en el mundo sino en el hombre, aquel arte melancólico y severo, como el de los griegos, aquel arte piadoso que socorre y consuela al que sufre?

El drama lírico monteverdiano y las *mièvreries* de Puccini son cosas que se rechazan. Fueran inútiles los paliativos y los equilibrios críticos para unir lo que

jamás podrá ser unido. Entre aquéllo y ésto media un abismo. Afortunadamente, para los cánones eternos de arte, ésto no matará aquéllo. Los eclipses parciales que el mismo arte experimenta en sus misteriosas evoluciones, producen una momentánea cesación de luz, no una noche eterna de sombras. La pérdida de luz prestada por interposición á un cuerpo celeste, es transitoria. Así la luz del genio, potente astro luminoso, que no dejará de ser jamás luz, calor y centro del corazón humano.

No es cuestión aquí del potente astro soberano, sino, como decía, del sol que más calienta en materia de éxitos artísticos. Y quien examine sin ideas preconcebidas cualquier sol de guardarropía, de esos á que se arrima Puccini, en sus últimos trabajos especialmente, no dejará de pensar que no hay sol en las tristes bardas de su música (música sin sol, sin luz y sin moscas), y que si alguno hay es el que sale por Antequera y se pone por donde quiera. Recordará, sobre todo, aquellos versos de Carducci, llenos de malicia y gracia ática, echando en cara á Ferrari haber contagiado la dramática italiana contemporánea con *il male francese*, tristísima enfermedad, sin remedio ni cura, que si ha sido fatal para la dramática, ha dejado anémica á la música, llena del mismo ponzoñoso virus.

(Julio, 1902).

DE UN TONADILLERO CATALÁN Á OTRO TONADILLERO CASTELLANO

Al señor don Blas de Laserna, compositor de los teatros de Madrid, en Barcelona.

Señor y dueño :

No de un tonadillero á otro tonadillero, sino de un galeote á otro galeote de los teatros de la Corte y Villa, debería escribirse, para hablar propiamente, porque esto somos, en realidad, sus dos compositores titulares, Vm. y yo. Á mí me jubilaron el año 1790, por achaques de la vista, y por... *inservible,* después de cuarenta años de servicios. Vm. anda, todavía, uncido al carro de su oficio, que no profesión y, tanto es así, que en comisión del servicio y por orden del Corregidor de los teatros, su déspota y dueño, emprende á sus ya no escasos años y en el rigor del invierno, un viaje

á caza de alguna bufa de ópera, ó de alguna sobresalienta de tonadilla descarriada por la Casa Teatro de la capital del Principado...

Al despedir á Vm. en el parador de la calle de Postas y verle

en un forlón entoldado
tendido sobre su ajuar...

pena me dió la escena, y — que apretase el paso, — le dije al chico que guía los míos, arrastrándolos, que no pisando; y... aquí me tiene Vm., metido entre las estrecheces de mi zaquizamí, dictando á mi lazarillo, á quien honro, también, con el cargo de amanuense, simplezas y desahogos que escarabajean por dentro y quieren salir, no sea más que para corresponder á aquellas íntimas confidencias que, ha un momento, en el patio del parador brotaron de su corazón apenado... *profesionalmente.*

Va Vm. á mis tierras, que yo no he vuelto á ver desde que entré al servicio de mi señor el duque de Osuna, como maestro de capilla; y como compositor de teatros al del Corregidor y Junta de los de la Villa y Corte. Á Vm. no se le olvida en Barcelona; pero ¿quién se acuerda allí, ni quien se acordará jamás del tonadillero catalán Esteve y Grimau? Á Vm. no se le olvida, porque todavía se cantan por allí trozos de aquella música salerosa y popular que Vm. compuso para *El café de Barcelona,* comedia de don Ramón de la Cruz, escrita por invitación del capitán general señor conde del Asalto, y estrenada para conmemorar la reapertura de la Casa Teatro de Barcelona, después del incendio, el 4 de noviembre de 1788: aquella *barca-*

rola de empezar que cantaba *la Cafetera*, la famosa Victoria Ibáñez :

Nostre rey don Carlos
visquia molts anys,
y visquia pocs menos
nostre general.
Mariner pulit,
ves á empavessá
ta barqueta nova,
y anem á pescar
llus y donselletas
pera ben sopá,
que el porró está plé
de vi de Calaf...

aquella seguidilla en que la *Toneta* Prado, conmemorando la fiesta de reedificación de la Casa Teatro, que se celebraba aquella noche, decía :

que no hay mágicos como
los Catalanes,
pues en un soplo
han hecho un coliseo
que ni el Demonio...

y aquella *Tirana* con que terminaba el sainete de Vm. y don Ramón...

Oíd Catalanes,
oíd una cosa,
quedito, pasito,
que nadie nos oiga...
De Madrid hoy la *tirana*,
disfrazada, y por la posta,
á ver el teatro nuevo
se ha venido á Barcelona.

Buscadla, miñones,
buscadla, miñonas...
Chis! cuenta el secreto!
Mas á mí me consta,
que la *tiranilla*
está en Barcelona (1)

¡El olvido! El olvido después de muerto y la desconsideración en vida son los peores quiebros de la profesión de compositor de música mal llamada de *barbero* ó de histrión que nos ha cabido en suerte; lo de menos son los quiebros ó gajes profesionales *visibles*, un partido de seis reales de vellón *todos los días*; obligación de componer cuarenta tonadillas cada año : veinte más de Pascua á Pascua : cuantas sean nece-

(1) La comedia era, como se comprenderá, un á propósito, que diríamos hoy. No tenía argumento : reducíase á que una « Gloria », un « Jove », un « Marte » y otros personajes, se hallan en el café esperando la hora de la función en el nuevo teatro ; todos intervienen en el á propósito ; dialogan entre sí según su carácter, siendo curiosísimos los diálogos que median entre el « alcalde » ó « batlle », en catalán los de éste, y los demás interlocutores. Un ejemplo de tales diálogos. Un médico, con fisga, á una dama, preguntándola si hay alteración en su pulso : ésta, largándole una bofetada, le dice al médico :

Tómele usted el pulso á esa

El médico se vuelve al « batlle » y éste le dice :

Abans de fer una cosa
pren consell si es perillosa

y el médico exclama :

Segura está, aunque se muera,
que vuelva á pulsar á usted...

DAMA

De ese modo seré eterna

La broma acaba entrando todos los concurrentes del café á ver representar en el reedificado teatro *La caccia d'Henrico IV*, ópera italiana escrita por el maestro Tozzi.

sarias para que cada parte de por medio y cada sobresalienta tenga una la noche de su presentación en escena; copiar la música de tales tonadillas; ensayarlas; escribir las letras de las mismas, si no hay ingenio de la Corte que las escriba... y para que se conforte su cuerpo enfermizo, por todo retiro un desván á tejavana y... seis reales de vellón diarios...

Los quiebros *invisibles* son los que tengo extendidos en el alma. Vm. mismo, que en tan malos pasos de vida de teatro se ha visto metido ¿qué sabe, por ejemplo, de aquellos en que yo me ví? ¿recuerda Vm. aquella famosa tonadilla en que, al decir del público, se aludía á la Condesa-Duquesa de Benavente, y á la famosa Duquesa de Alba? En un papel manuscrito se refería : « En uno de los teatros de Madrid donde representa la compañía de Martínez, se cantó por la *Caramba* (1) una tonadilla en que la acompañaba un volante muy adornado de plumas y talcos : la substancia de la letra era que las señoras de Madrid gustaban y buscaban para este ejercicio á los buenos muchachos, y que gastaban con ellos mucho. La Condesita se enfureció y mandó un recado al Corregidor para que no se cantase más la tonadilla; informó también al Duque de Arcos; enfurécese éste como suele; la noticia llega á Mariquita; se enfurece, también, y mete en el lío al Prior (?), y aunque éste desaprobó la *tonadilla* no tomó tanto fuego como se pretendió... Mientras tanto se hacen vivas diligencias por hallar á don Pablo Esteve, que suponen autor de música y letra... »

Y anduve huído como reo de Estado. Repitióse el

(1) La famosa actríz *de cantado* Maria-Antonia Fernández.

caso otras veces... Cuando lo de la *Caramba*, que pedía otro compositor porque yo era su mayor contrario; cuando lo de la Ibáñez; cuando lo de la Polonia y demás sobresalientas empecatadas de tonadilla...

Y vuelvo á mi tema. Á Vm. no se le olvida; pero ¿quién recuerda ya en la Corte al compositor jubilado, ni quién recordará de aquí á cien años en su propia patria al catalán Esteve y Grimau, tonadillero de nacimiento y... de profesión, por favores del destino?

¡Y pensar que aquí, en lo más elevado de la frente, había algo más que tonadillas y música barberil de tonadillas! « Habiendo debido al cielo la dicha de estudiar Methódica, y formalmente la composición bajo la doctrina de los más acreditados maestros de España, como buen hijo de mi patria, procuré en toda ocasión experimentar con mis facultades si la aplicación pudo, acordando los esmeros, poner en solfa los aplausos... »

Con ella trabajé siempre para mostrar el espíritu verdadero que pide el Teatro, « para el que escribí siempre muy distante del espíritu que requiere otro más serio destino, que muchos saben que no ignoro; con ella, en suma, *he premeditado* el genio musical de nuestra nación para que salga á medida de su notoria específica vivacidad... Condenado á majas y majencias, en mi tonadilla *El amor melonero* decía, airado, ya desde comienzos de mi carrera :

No quiero cosas de maja
porque éstas me apestan ya,
y toca en majadería
tanto en las majas majar,

condenado á histrionismo musical perpetuo: « por estas obras, que cualquier barbero las puede componer al zarandeo de su mala guitarra, no quiero que me gradúen de compositor, porque de poetas saineteros y músicos de tonadillas *libera nos, Domine.* » ¡ Pobre de mí, aparecido en época en que por no estar *afinado* con el gusto exótico y decadente del público, estaba de Dios que *quedaría destemplado*, matando en flor mis facultades llamadas á más altos empeños !... ¡ Pobre de mí, á quién *destemplaron* la batalla de la vida, y el medio, y la época en que vivo, que no pudo estar *afinada* con el que en arte sólo buscaba el genio de nuestra Nación con su notoria específica vivacidad !... Mas la vela arroja los últimos chisporroteos : vence el sueño al amanuense, y yo no puedo con todas las pesadumbres que de un tonadillero á otro tonadillero pesan sobre mi alma, agravadas, que no mitigadas, por el recuerdo. Que Dios, en su bondad, depare á los últimos días de Vm. un asilo más confortable que el miserable zaquizamí que me sirve de fosa anticipada. — De esta Corte y Villa al clarear el primer día del año de 1805. — *Pablo Esteve y Grimau, compositor jubilado de los teatros de Madrid.*

(Diciembre, 1902).

EL ARTISTA TERRIBLE

La vida se compone de una sucesión de horas negras, grises y de *tutti colori*, que la hacen más ó menos agradable y, sobre todo, variada, según el color del cristal con que se mira.

Existen una porción de remedios inventados para mitigar y hasta curar, radicalmente, la fatal influencia de aquellas horas, de las negras y de las grises, especialmente, porque de las de otros colores no suelen llevar aparejadas fatales consecuencias, salvo algún exceso aislado. Curaba un mi amigo las inclemencias insidiosas de las negras, poniéndose á hacer muecas y contorsiones delante de un espejo hasta que desternillado de risa, daba con su cuerpo en el santo suelo, remendado, eso sí, y confortado por unos días. Dentro del adefesio que, disfrazado de moro, transita silencioso, serio con la seriedad del burro por las calles de la ciudad durante los tres días de carnaval, ha de existir, sin duda, un ser humano ansioso de curar negruras del alma, aunque disfrazado de mamarracho consciente.

Remedio por remedio, al mío me atengo, sin disputar, por ahora ni en otra ocasión, sobre las excelencias de su eficacia. No es bueno poner en tortura la propia modestia. Á mi remedio me atengo por fácil, socorrido y por los buenos resultados que me ha dado. Llega una de aquellas emperradas horas, y me pregunto : ¿qué cosas y cosazas estará imaginando, ahora, en este momento climatérico, el *artista terrible* en su misión de divertir á las gentes? La contestación á esta sencilla pregunta ofrece el remedio y el alivio deseados.

¿Qué hace el más terrible artista que vieron los tiempos modernos? ¿Qué hace? Combina los divertidos lances de lo que se ha dado en llamar la « odisea » y hasta « el calvario de Mascagni », en el fondo de los cuales más que odiseas y calvarios hay una saladísima serie de aleluyas que puede competir con las no menos saladas de *Don Perlimpín*, de *la fiera malvada* ó de *la vida del hombre malo*. Véase la muestra, que ganaría, no poco, puesta en pareados é ilustrada por un dibujante á la altura del asunto.

Serie primera (*de aleluyas*). Viaje á Alemania. Para dar muestras de la vitalidad del arte italiano moderno, dirige el *Stabat Mater* del guasón de Rossini, y algunas chucherías de la bodega del propio cosechero. Ovaciones, triunfo en toda la línea. Alemania asombrada cáese de risa hasta descoyuntarse.

Serie segunda. Viaje á Madrid. Dirige en comandita, secundado por los profesores de la orquesta que, compadecidos de los infortunios propios y ajenos, le ayudan á llevar la batuta, el *Don Giovanni* de Mozart. Cobra un buen puñadito de pesetas y, hospitalariamente agradecido, nos cuenta que ha rechazado, indignado,

la proposición de un yanqui iracundo invitándole á escribir por otro puñaditado de dollars un himno rival de... la *Marcha de Cádiz.* España reconocida lo ovaciona, y no se asombra como Alemania de los triunfos de su huésped, porque los españoles, por olvidarlo todo, hemos olvidado hasta el reír.

Serie tercera. Los de Pessaro molestados por tantas idas y venidas, limpian el comedero á su flamante Director y, ¡ campe quien pueda !, á la vuelta lo venden tinto.

Serie cuarta. La odisea triunfal á través de los Estados Unidos. Escamados por lo del himno rival de la *Marcha de Cádiz,* los yanquis no se dejan querer ni con *Cavallería,* ni con *Iris,* ni con nada.

Serie quinta. El calvario. Procesos sobre procesos, y reclamación de 25.000 pesetas. Es conducido á la cárcel. Interviene la diplomacia, y por el qué dirán las naciones extranjeras, queda recluído en su propia habitación, donde se monta una guardia destinada á custodiar al artista terrible. Vista del proceso y triunfo de la inocencia perseguida.

Serie final: Apoteosis. La colonia italiana de Chicago acoge con grandes aplausos el fallo judicial absolutorio, y el maestro entona el *perdono tutti* de *Hernani,* que corean la colonia italiana y el mismo magistrado, jueces y escribanos de turno.

Á todo esto, y hablando en serio, ¿de la obra, qué? ¿cuándo llega la obra prometida, que nadie se ha hallado en condiciones de escribir como él, no faltándole lo principal, lo que había de hacerla brotar por adivinación súbita del genio? ¿Cuándo llega la obra prometida; la obra sin odiseas, ni calvarios que se prestan á aleluyas; la obra toda luz, y toda pureza artística;

la obra esperanza de regeneración, que nos había de dar el último Mesías de la serie?

Preguntádselo á los mismos italianos, ó mejor al editor jaleador del artista terrible. Viendo que el último Mesías de la serie ha dado todo cuanto podía dar de sí, lo ha rebajado á la categoría de *ex*, y dispone una nueva algarada como la de marras, buscando en los lances bien amañados de un próximo concurso al nuevo redentor (con minúscula) del arte italiano para ir tirando, mal ó bien, otra docena de añitos.

Á fines de mes se repetirá el juego, y ya podemos disponernos á presenciar los mismos lances y los mismos *tour* de suerte, que levantaron sobre el pavés á un musicastro que jamás debió de haber salido del montón anónimo de los ineptos.

Saludemos al nuevo Mesías en puerta, aunque no sea por la puerta de un concurso que haya de pasar el *verdadero*, el *auténtico* hijo de aquella portentosa tradición de los Monteverdi y los Cavalli, en la que sólo ha entrado un artista moderno, Verdi, el gran Verdi, tan admirable artista, serio y patriota, como hombre íntegro, que jamás inventó odiseas, ni calvarios, para honrar, produciendo obras admirables, á su Patria y á la Humanidad entera.

Sí, saludemos al nuevo Mesías en puerta; mas, pensando que por la puerta del reclamo sólo pasan los payasos de circo.

Famas y nombradías que sólo se sostienen por el botafumeiro de la gacetilla, se desvanecen prontamente, como se ha desvanecido la del artista terrible italiano.

(Enero, 1903).

NOTICIAS DE ACTUALIDAD

Un muy querido amigo me comunica las que aquí se leerán, recogidas durante un rápido viaje á Bruselas y Amsterdam, emprendido con el exclusivo objeto de asistir á la audición de algunas obras musicales. Entre otros encargos que yo le hacía, llevaba el de saludar á mi sabio amigo el director del Conservatorio de Bruselas. Le dejó encantado la cordial y benévola acogida que le dispensó el ilustre Gevaert « que asombra por su frescura y memoria incomparables... Recuerda perfectamente el español, y habla siempre con gran entusiasmo de nuestra patria. Lo más maravilloso es que está al corriente de todo, y que nada del mismo modernismo musical se escapa á su ojo perspicaz y á su aguda inteligencia. Como me indicabas, pude comprobar cuánto le interesa ese arte musical español antiguo y moderno y de todos los tiempos, tan admirable como poco cono-

cido... Pero, pasando á otro asunto, he de decirte que, por el pronto, el teatro de la Moneda que funciona de tres años á esta parte bajo la inteligente dirección de Kufferath, está en manos de los amigos y admiradores del compositor francés d'Indy. La viuda del compositor X., una dama inmensamente rica, suministra, según dicen por aquí, lo que siempre necesita una empresa para llegar al fin de temporada sin grandes descalabros financieros, así que tras *L'étranger*, vendrán *Jean Michel*, de Dupuis, un discípulo de d'Indy, y *Le roi Artus*, de Chausson, en esta temporada, reservándose para la próxima, *Les trois vagues*, del amigo Bordes, etc. »

« Y vamos á *L'étranger*. La nueva obra de d'Indy, es superior á *Fervaal*. Su audición logra impresionar, y tiene, verdaderamente, momentos de gran belleza. El conjunto resulta un poco frío como es natural en una creación, producto más bien de una voluntad que de una inspiración más ó menos genial. Las melodías proceden en su mayor parte del canto gregoriano (Oficio del Jueves Santo), y están tratadas con la habilidad que tú sabes y que caracteriza al maestro francés, y el todo está revestido con una instrumentación brillante y de gran efecto. El drama interno (una especie de redención por el artista, personificada por el *extranjero*, Parsifal de *la redención por el arte*, que ha de luchar con el recuerdo de *la redención por la Cruz*) está mejor tratado que la parte pintoresca de la acción, muy deficiente según mi parecer. »

« He oído la obra tres veces, y concretando mi parecer, te diré que se trata de una partitura seria, merecedora de respeto, sincera y honrada, que obtendrá

siempre consideración de los conocedores del arte, pero que nunca entusiasmará á nadie. Comparada con las melifluas dulzuras de Massenet y compañía, ó con ciertas brutales (*sic*) concepciones modeınas musicales, tan perfectamente criticadas, resulta *L'étranger* á una altura inconmensurable. Es arte serio y elevado y noble, pero le falta ese *quid divinum* que hace á las obras inmortales. »

¡A la bonne heure! Iba dejándose sentir ya la necesidad de dar fe de vida á ese arte moderno francés, tan obsesionado por las influencias wagnerianas, que lo han desencauzado de su corriente natural. Continúa mi amigo:

«¡ Cuánta pobreza en el terreno del arte! *Los Bárbaros* han desaparecido prontamente de los carteles. *L'ouragan* ha pasado como pasa una insípida tempestad de verano; nadie se acuerda de *El judío polaco*, y *Griselidis* (que tiene alguna página sin *ficelles*), no ha conseguido más que un *honorable succès d'estime*. Un sólo éxito — de autor francés... en Francia — ha habido en media docena de años : me refiero á la *Louise*, de Charpentier, y eso que, en el teatro de la Ópera Cómica, singularmente, los cantantes son excelentes, la orquesta inmejorable, los coros soberbios y la *mise en scène* absolutamente ideal. Por unas y otras razones, el *chauvinisme* ha menguado mucho en Francia, tal vez porque los franceses están convencidos de su propia miseria artística. Oigo decir que M. Albert Carré piensa acoger en su teatro cuanto merezca ser acogido. Así acogió, no ha mucho, en su teatro á Humperding, hecho que en otro tiempo hubiera desencadenado las iras de todos los franceses que llenan de notas el papel pautado.»

Continúe en el uso de la palabra el amigo que me comunica otras noticias frescas que aquí son de leer :

« *La novia vendida*, de Smetana, es una joya de sentimiento fresco y delicado, y de puro carácter popular. Los dos primeros actos, superiores al tercero, son lindísimos y de extraordinario humorismo cómico. La melodía popular eslava da extraordinaria fuerza á la música, y la partitura presenta un aspecto nuevo, en extremo interesante. La forma es francamente antigua, con dúos, romanzas, coros y hasta *couplets*, pero gracias al canto popular, á las desinencias originales, y á lo nuevo de los ritmos, el conjunto resulta delicioso. »

« También he oído, la *Santa Isabel* de Liszt, que es mucho más importante de lo que se piensa comúnmente. El abate es uno de los grandes músicos del siglo pasado, y puede ponerse al lado de Wagner y Berlioz. ¡ Qué imaginación tan rica y fecunda ! Usa con gran habilidad del arte popular, y en su partitura se encuentran muchos cantos húngaros y muchas melodías litúrgicas. Es la obra de un gran artista y de un poeta. »

« Aquí (en Amsterdam) la producción de arte musical es extraordinaria, abundantísima y, lo que vale más, ecléctica. ¡ Me río yo de los gustos cerrados y esclavos de nuestros públicos meridionales ! Mañana asistiré á la ejecución de *La Damnation de Faust*, de Berlioz. En el teatro de ópera francesa anuncian *Sapho* y *La Navarraise* de Massenet. Te escribiré sobre el particular y sobre el *Parsifal*, que se ha colado aquí en forma de concierto, secuestrando la obra del teatro de Bayreuth, que la tenía acaparada, transcurrido el

plazo otorgado á la propiedad literaria ó artística por las leyes ó tratados alemanes. »

« Oí también en Bruselas *La fiancée de la mer* de Jan Bloke el nuevo compositor flamenco (que tú has señalado á la atención del público español), discípulo del famoso Peter Benoit, sucesor de éste y jefe actual de la escuela flamenca creada por el simpático Benoit. Su partitura es bastante interesante (lo más interesante, sin duda, la potente asimilación que en ella se hace de la musa popular flamenca), y no está desprovista de carácter. Sin embargo, no pasa de ser, por ahora, una tentativa de drama lírico de carácter nacional, digna de estímulo y de consideración, que más ó menos tarde completará la obra genial popular de Peter Benoit, manifestada no precisamente en el drama lírico sino en el Oratorio, especie de epopeya patriótica flamenca que, á mi ver, es una manifestación única en la historia del surgimiento de nacionalidades modernas. El libro es melodramático y un tanto vulgar; perjudica á la trama musical, porque el autor siente más el arte pintoresco y descriptivo que la parte dramática. Precisamente lo contrario del compositor de *L'étranger*. Acerca de esta obra no vuelvo sobre la opinión expresada. Sin embargo, para algunos, el *extranjero* misterioso evocado por el compositor francés, el extranjero poseedor de la esmeralda que brilló en poder de Lázaro resucitado, el extranjero soñador que predica la bondad y la piedad, es el símbolo del artista que pasa la vida incomprendido, llamando sólo la atención de un alma de elegido; el personaje que el autor bautiza con el nombre de *Vitá*, es siervo de « la humanidad, á quien espera mañana el no ser », ha

dicho en el *Art moderne* M. Calvocoressi. Para otros, el pesimismo descorazonador de esta conclusión se desvanece ante las significaciones evocativas de la música de *L'étranger*, y el texto litúrgico del *De profundis*, que se oye al terminar la obra, afirma ó significa que el refugio de las grandes almas solitarias sólo se halla en los actos de heroica abnegación, puerto seguro y eterna vida de divino amor. »

(Enero, 1903).

EL GRAN ZANCARRÓN DE ROSSINI

El escritor alemán Pablo Lindau, que confía, á menudo, sus recuerdos de otro tiempo á la revista *Nord und Süd,* acaba de publicar un curioso *croquis* de Rossini, en un artículo titulado *Há cuarenta años, en París.*

Son tantas y tantas las anécdotas publicadas sobre ese gran vividor de Rossini, que no estorbarán algunas más, sobre todo si éstas son nuevas ó muy poco conocidas.

« Ese viejo señor, gordo y corto de talla, de desordenado pelo, encuadrando una fisonomía de musaraña despabilada y sagaz, de ojos vivos, relucientes y hundidos, y con un repliegue de boca lo más burlón y sarcástico que pueda darse : ese viejo señor que apoyado en su bastón se pasea lentamente rodeado de un rebaño de artistas jóvenes, dispuestos á acoger

con sonoras carcajadas cada una de sus finas y mordaces ocurrencias, y orgullosos por el honor de acompañarle, es Rossini, que habita aquí, en París, en la esquina de la calzada de Antín...» En tales términos describe Pablo Lindau á su *musaraña*, calificativo admirablemente bien adecuado y que, por sí solo, vale lo que un retrato de cuerpo entero.

« El jovial Rossini» —prosigue el escritor alemán— «tenía entonces más de setenta años » (contaba setenta y seis cuando murió en 1883), « siempre de buen humor, no era solamente el festejado y hasta divinizado autor del *Barbero de Sevilla* y del *Guillermo Tell*, sino el niño mimado y favorito de todo París. ¡ Extraña mezcla de bonachonería simpática y de picardía solapada ! Para todo músico de contrabando que le pedía su retrato, tenía una dedicatoria estereotipada : « Á mi querido maestro Fulano de Tal » ¡ Y que no eran poco famosas, que digamos, las dedicatorias *bonachonas*, al parecer, de sus retratos ! Recuerdo en este momento aquella que tanta celebridad obtuvo, y que el interesado tomó como un piropo : *Oh, che bel naso da eminenza... piramidale* !

« No pasaba una sola semana sin que se divulgase por todos los salones de París una ocurrencia ó una salida, más ó menos fina, de papá Rossini. »

Tanto es así, que todo París vivió, durante una porción de años, de lo que en tal ó cual ocasión, en su tertulia, especialmente, había dicho el gran *farceur*. « Á riesgo de repetir cosas conocidas, no puedo resistir al deseo de citar alguna de sus bromas. Acababa de morir Adam, el autor del *Postillón de Longjumeau*. Á pocos días de esto, un pobre diablo, que había com-

puesto una marcha fúnebre, escrita á la memoria de Adolfo Adam sobre los motivos más alegres de las óperas del maestro francés, transformados en frases elegíacas y sentimentales, pide permiso á Rossini para ejecutar en su presencia la flamante composición. « Muy bien » — dice Rossini, apenas el joven hacía sonar el último acorde — « pero yo creo que el efecto « sería mejor si Adam hubiese escrito esta misma mar- « cha fúnebre dedicándosela á usted. »

« En otra ocasión presentósele un joven pertrechado con dos enormes partituras debajo del brazo. El director de orquesta de su país le prometía ejecutar una de las dos obras — decía el joven — con tal de que eligiese Rossini. « ¡ Bueno ! » — exclamó Rossini — « Las oiremos todas, si conviene ». El joven abre el piano : Rossini siéntase á su lado en actitud meditabunda, y apenas ejecutados los diez primeros compases, se levanta, le da al joven unos golpecitos paternales en la espalda y exclama : — « Diga usted al « director que toque la otra ».

« Rossini y Meyerbeer hacían, al parecer, buenas migas; pero, como se comprenderá, no podían sufrirse. Contábase en París que Meyerbeer, en cada representación de una ópera de Rossini, hacía sentar en la primera fila de butacas á dos ganapanes, elegantemente vestidos, que tenían la consigna de echarse á dormir, á poco de empezado el primer acto, sin despertarse hasta el final del mismo. Los abonados de la Ópera, que estaban en el secreto, les llamaban « los durmientes de Meyerbeer ». Un día, el autor de los *Hugonotes* recibió esta misiva : « Querido maestro, » mañana representan en los Italianos *Semiramide*

» con las Marchisio. Como según me he enterado con
» gran pena no marchan las cosas como es de desear,
» tenga usted la bondad de aceptar estas dos entradas
» de palco que incluyo. Es un palco que se ve desde
» todas partes, y los asientos son muy cómodos : un
» poco antes de terminar la ópera iré yo mismo á
» despertale. — Admirándole siempre, su devotísimo
» *J. Rossini.* »

« Si Wagner tuvo que deplorar en la época de la representación de *Tannhäuser* en París la situación crítica en que se encontró, debió de reconocer, como yo, que su juicio tan imprudente como injusto sobre el falso Dios de los parisienses contribuyó no poco á aquel desastre famoso. En una carta á Berlioz, Wagner llamaba al autor del *Guillermo,* « un buen maestro de baile ». Los parisienses no olvidaron la frase, y la noche tempestuosa de 16 de marzo de 1861 se la recordaron, armando aquella infernal batahola que todo el mundo recuerda ».

Pablo Lindau, como se ve, no agota, ni mucho menos, el caudal de anécdotas de Rossini, algunas de las cuales son muy conocidas. Mi amistad entrañable con el distinguido maestro Fermín María Álvarez, el autor de esas preciosas y típicas melodías para piano y canto, que merecían figurar en los musiqueros de todos los aficionados á la buena música de cámara, me puso en el caso excepcional de recoger algunas, de cuya veracidad y *autenticidad* respondo. « Mira » — me decía un día, paseando por el Ranelagh de París, cerca de La Muette, donde habitaba Rossini la *villa* en forma de piano de cola que le regaló el Municipio para que la disfrutase en vida suya y de su viuda, si ésta

moría después, como así sucedió, — « mira, en este banco solíamos sentarnos algunas tardes, después de dar el maestro su corto paseo habitual : era de ver en los de los jueves, día de asueto escolar, cómo le saludaban las tandas de colegiales de los liceos de los alrededores, y cómo agradecía él aquellas muestras de popularidad. Todo el mundo le conocía : todo el mundo conocía á aquel viejo rechoncho, descuidado en el vestir y sucio, tan sucio que en las solapas de su levitón, en la pechera de la camisa y hasta en las narices tenía más tabaco en polvo y más pringue que guano hay en las islas Chinchas, del Perú.

« Cada año nos invitaba á acompañarle á comer, y todos los años repetía la misma desatención, delante de mi señora. Le regalábamos un tonelito de exquisito vino de Jerez, y al llegar á los postres llenaba una copa hasta los bordes, se la bebía con delicia, sin ofrecer un sorbo á su mujer ni á la mía, por supuesto, y encarándose conmigo, me decía, en son de excusa : « ¡ Vosotros » ya bebéis el Jerez en vuestra tierra, *per Bacco*! Éste es » para mí solo ».

« Despreciaba su propia música como no tienes idea, y en sus dichos había no sé qué de sinceridad. — « Pero » papá Rossini », — reponía yo — « usted no me podrá » negar, por ejemplo, que en su *Stabat* ha sentido algo, » algo que le ha conmovido ». — « ¿Dónde? » — « En tal » número », reponía yo. — « ¡ Ah ! sí : este número lo com- » puso Caraffa; así me cobraba yo los sablazos que solía » darme con frecuencia. » — « Pero, ¿y en los números » tal y tal? » — insistía yo otra vez. — « ¡ Ah ! sí, sí; » aquel número fué un descarado plagio de una obra de » Gossec, que no sé quién lo cometió; en cuanto á la

« fuga » — y diciendo esto soltó una sonora carcajada — « fué cosa de Tadolini ».

Sobre estas y otras *cosas* de Rossini íbamos departiendo mi amigo y yo, allá por una tarde del mes de mayo de 1878. Hacía dos meses que había muerto madama Rossini (Olimpia Pellissier). La comisión testamentaria de Pésaro, insiguiendo las disposiciones del maestro, después de muerta madama Rossini, se incautó de todo el ajuar de la casa que habitaba en La Muette, y que fué reintegrada al Municipio de París, como éste dispuso al otorgar la donación en vida.

De repente se nos ocurrió visitar la casa, que él, mi amigo, conocía hasta los más apartados rincones... y dicho y hecho.

Y ahora, si mis aficiones á la pintura correspondiesen á la práctica que, sensiblemente, no poseo, pintaría un cuadro tristísimo. Éste :

Un jardín maltrecho y hollado por los carros, que acaban de salir atiborrados de muebles; una casa desmantelada, y las puertas abiertas á todos los vientos; nadie nos sale al paso, ni siquiera un perro guardián; penetramos en la casa : nos disponemos á subir : y allí, en el rincón del primer tramo de la escalera, allí está el perro guardián, el perro fiel, Battista, el criado de confianza de Rossini, su Providencia en no pocas ocasiones : allí está el pobre anciano; nadie le ha echado un miserable hueso que roer, nadie se ha acordado de él : Battista contempla á mi amigo, le reconoce y llora en silencio... Uno y otro, mi amigo y yo, murmuramos no se qué tristes palabras de conduelo, y con el alma apenada salimos de la casa sin volver atrás la cabeza. Allí quedaba el perro fiel. ¿Quién le recogería?

Y todavía este otro cuadro, no menos triste:

Rossini acaba de llegar á Viena, acompañado de sus ruiseñores cantores de la *Zelmira*, la Colbran, su primera mujer, la Ekerlin, Nozzari y David : Rossini se lleva de calle á toda Viena y á toda la Alemania meridional : el público vienés ha vuelto las espaldas al autor de la *Novena Sinfonía* que, enfermo de muerte, yace postrado en cama en una miserable habitación. Rossini quiere saludar al gran Beethoven : en el cuaderno de conversaciones, que se ve obligado á usar el desventurado sordo, alguien de los que le rodean expresa el deseo del maestro italiano, escribiéndolo en el cuaderno : Beethoven se entera : se incorpora y, adelantando un brazo en actitud de rechazar algo, lanza un rugido sin articular, hondo, trágico, que expresa todas las indignaciones, y los sufrimientos que han rendido á la pesadumbre su alma de Titán

(Septiembre, 1903).

BERLIOZ

« Las gentes del Delfinado son lo más inocente que pueda darse en materia de arte musical », escribía en sus *Memorias*, y las gentes del Delfinado, olvidando esa *salida* del compositor y crítico musical, no siempre de buen humor, acaban de dedicar á su conterráneo y paisano una estatua en Grenoble, y han erigido un museo berliozano en la casa natal del compositor, la casa que en La Côte-Saint-André habitaba su padre, el doctor en Medicina Luis Berlioz, en cuyo gabinete de trabajo figuran, desde agosto próximo pasado, los primeros cuadernos de música que usaba su hijo, el futuro poeta de los *Troyanos*; las melodías con acompañamiento de guitarra (*sic*), escritas por él sobre textos de Florian; las flautas que utilizó durante sus primeros ensayos musicales; más de cien retratos; todas sus obras completas; el manuscrito de *Romeo*,

ofrecido al rey de Prusia, y donado al museo por M. Weingartner, etc. La conmemoración ha alcanzado los honores de centenario, porque se ha solemnizado con conciertos de obras de Berlioz, conferencias públicas, discursos y todo lo demás del caso, para probar sin duda, que las gentes del Delfinado, perdonándole al autor festejado sus muchos yerros, han salido del estado de inocencia que les achacaba el buen Berlioz, tipo de artista, complejo si los hubo jamás y, como lo definía Legouvé, « criatura poética, excesiva, ingenua, violenta, insensata, insensible, pero, sobre todo, sincera ». Y ¿qué decir del Berlioz entusiasta y burlón, del Berlioz apasionado, cuya vida de luchas exacerban hasta el fin de sus días horribles crisis de amor, tanto que, como escribía el citado Legouvé, « con Berlioz hay que volver siempre á la cuerda amor, que es el alfa y la omega de su vida? ».

Se ha hablado tanto y tanto de las intemperancias de carácter de Berlioz, motivadas unas, inmotivadas otras por exceso de apasionamientos, que ya no queda más renglón abierto que el de las... *póstumas*, las que uno se imagina que podrían ser, antes de que sus contemporáneos le hubiesen abierto, *post mortem*, las puertas de la inmortalidad.

En una correspondencia dirigida á un periódico de gran tirada de París, al día siguiente de la ejecución de la *Damnation de Faust*, en Grenoble, decía el *alevoso* corresponsal : « La comisión de las fiestas del centenario se ha creído en el deber de respetar la *tradición* impuesta por Berlioz mismo, de que la *Damnation de Faust* es una leyenda dramática y no una ópera, y por esto los artistas cantaron la obra en traje de socie-

dad. La obra, así presentada, *nada ha perdido de intensidad ni de carácter.* »

La intemperancia en esta ocasión habría sido motivada, y Berlioz habría llamado al corresponsal, tan bien enterado, ladrón, asesino, ó cosa peor todavía. Todas estas lindezas le soltó al que convirtió la partitura, *Freyschütz* en un malhadado *Robin des bois*, especie de olla podrida confeccionada con fragmentos de aquella ópera, y otros retazos de composiciones de Weber.

Pero de todas las intemperancias de carácter de Berlioz, la más sonada fué la que, á consecuencia de atizar la rivalidad entre él y Wagner, acabó, gracias á los caritativos atizadores anónimos, en hostilidad, manifestada, abiertamente, á raíz de los conciertos de Wagner, celebrados en París el año 1861. Desde entonces se les llamó, en son de mofa, « los hermanos enemigos de la música del porvenir. »

Berlioz no sospechó el lazo que le tendían los atizadores anónimos ó, lo que vale lo mismo, la crítica retrógrada, que halló ocasión propicia de vengar aquellos ultrajes profesionales que no se perdonan nunca.

Á la mañana siguiente de los conciertos de Wagner, todo el mundo recuerda la intemperancia del malaventurado Berlioz y de los famosos *no creo, no creo*, lanzados desde lo alto de su *feuilleton.* Los *no creo, no creo*, se repitieron á la mañana siguiente de la primera representación del *Tannhäuser*, y Berlioz mostró al descubierto aquella llaga viva de la envidia, que tantas amarguras causaría á la innegable nobleza de su alma de artista, hecha para amar y ser amada.

En los primeros días del año 1860, la casa Breitkopf & Härtel publicó la partitura de *Tristán é Iseo*, y Wagner se apresuró á enviar á Berlioz uno de los primeros ejemplares de la edición : en la dedicatoria se leían estas palabras : *Á Romeo y Julieta, sus reconocidos Tristán é Iseo*; y en el billete con que Wagner acompañaba el envío, las siguientes : « Querido Berlioz : Tengo el gusto de ofrecer á Vd. el primer ejemplar de mi *Tristán*. Acéptelo Vd. y consérvelo como muestra de amistad. De Vd. *Ricardo Wagner* (21 enero 1860). »

El homenaje era delicado, no puede negarse, y entra por muy poco pensar, como se ha supuesto, si fué sugerido para conquistarse Wagner la buena acogida del crítico de los *Débats*.

Berlioz no se dió por aludido, y ni siquiera se dignó acusar recibo de la partitura. Puede figurarse la profunda y amarga decepción que experimentaría Wagner. Adivínase en una de las cartas de Hans de Bülow, leal y activo admirador de Berlioz y, á la vez, de Liszt y de Wagner. « Berlioz » — escribía Hans de Bülow — « se ha portado como el más ingrato y el más egoísta de los hombres. No conozco nada más glacial que el silencio de Berlioz, algo así como una puñalada que Wagner recibió en medio del corazón. »

En otra carta, en la que se habla de los conciertos de Wagner en París, el mismo Bülow escribe á su amigo el compositor Hans de Bronsart :

« La prensa anda muy dividida : de un lado mucho entusiasmo, y de otro mucha imbecilidad y mala fe. Pero el pueblo bebe los vientos — nos hallamos en el país del sufragio universal — y la conversión de la

empecatada minoría no se hará aguardar mucho. Berlioz no se porta bien. Pero el pobre está por tal modo abatido, que se impone la conmiseración. Físicamente, es una ruina, y sufre horriblemente. »

Hans de Bülow dá la única explicación que puede invocarse para excursar la falta de tacto de Berlioz, y la actitud que tomó desde aquel instante en la prensa con relación á su cofrade, « el otro enemigo de la música del porvenir ».

La celebración del centenario de Berlioz ha hecho recordar y olvidar prontamente todas esas intemperancias y estos apasionamientos artísticos, más dignos de compasión que de crítica. Para los paisanos de Berlioz el centenario ha revestido el carácter de una fiesta de familia, fiesta simpática en que cada uno ha olvidado por unas cuantas horas las disensiones intestinas de localidad, entregándose en cuerpo y alma á festejar la memoria de uno de sus hijos más célebres y, también, más desgraciados en vida.

Francia poseerá un día su *Berlioz-Hans*, y sus conterráneos, dando el ejemplo, se han apropiado de una parte de la casa natal del compositor, sentando la base de lo que será mañana el museo nacional Berlioz, que Francia ha de consagrar á su memoria.

Y allá en la mansión de gloria, ¡ qué escalofrío habrá sentido en su reposo eterno, el alma del desgraciado compositor francés !

(Octubre, 1903).

UN DEFENSOR DE BERLIOZ

El año del centenario de Berlioz podrá llamarse el de glorificación del gran músico francés.

Libros á docenas, escritos volanderos á centenares, discursos, conmemoraciones, conciertos y más conciertos, erección de monumentos en la Côte-Saint-André y en Grenoble, en el *square* Vintimille y en el cementerio de Montmartre, exhumaciones de correspondencia, de manuscritos originales y de antiguos retratos, no han podido agotar, ni agotarán en mucho tiempo, el tema de la entusiasta glorificación, que para el amor propio francés, muy justo y muy legítimo, ha alcanzado honores de internacionalidad, que han repercutido en Alemania, principalmente, en Inglaterra, en Italia, en América y en otras naciones.

Una voz simpática se levanta en medio de tanta publicación gratulatoria, la voz airada y valerosa de

un originalísimo defensor del maestro. Cuando todo el mundo, por agravios al crítico, casi siempre intemperante, ó por celos y enemistades profesionales, parecía conjurado á amargar las horas del asendereado compositor, valor se necesitaba, en efecto, sobreponerse á la gritería de tan incruenta lucha, y protestar contra el *crucifige, crucifige* universal, erigiéndose en campeón del músico perseguido y befado, del mismo que, diríase, ponía todo su imprudente empeño en inutilizarse para la defensa.

¿Cómo se llamaba ese defensor, osadamente anticipado?

Mauricio Aurelio Zani de Ferranti, literato y musicógrafo, nacido en Bolonia en 1802, muerto en Pisa en 1872. Establecido desde 1827 en Bruselas, después de haberse naturalizado belga, desempeñaba la clase de lengua italiana, establecida para la enseñanza del canto italiano, en el Conservatorio de Bruselas, y colaboraba, asiduamente, en las publicaciones profesionales del país, la *Revue Musicale Belge*, la *Belgique Musicale*, el *Guide Musical* y, á la par, en *La Federation* y en otros periódicos políticos.

El bueno de Ferranti era un tipo original. Guitarrista hábil, tenía dos obsesiones predominantes, la guitarra y el proyecto, por fortuna no realizado, de poner en música todo el *Faust*, de Gœthe, así como suena, con acompañamiento de... guitarra.

Para curar las crisis celosas de su mujer, no halló Berlioz otro medio más expedito que el de agravarlas. Abandonando por algunos días el infierno de su casa se dirigió á Bruselas, so pretexto de dar un concierto en compañía de la cantante, señorita Recio, causante

de aquellas crisis, con quien andaba, por entonces, de trapicheo (¿helénico?) el autor de la *Sinfonía fúnebre*, enamoradísimo de Virgilio... y de la Recio.

Tratábase, en efecto, de que figurase precisamente esta obra en el concierto que se celebró el lunes 26 de septiembre, en la Sala de la *Grande Harmonie*, muy mala, acústicamente hablando, junto con los *couplets* (sic) del Prólogo de *Romeo et Juliette*, el *Jeune pâtre* y la *Grande Simphonie Funèbre et Triomphale*, compuesta, como es sabido, para el traslado de los restos de las víctimas de Julio y de la inauguración de la columna de la Bastilla, cuya Sinfonía consta de tres partes: *Marcha fúnebre*, *Oración fúnebre* y *Apoteosis*.

Gracias á la coincidencia de las fiestas nacionales celebradas á la sazón en la capital belga, el concierto atrajo mucha gente y obtuvo entusiastas aplausos, que le supieron á gloria al pobre Berlioz.

Los periódicos belgas, sin embargo, no dieron su brazo á torcer, mostrándose tan divididos en sus juicios como la crítica parisiense. Pero allí estaba nuestro hombre, el del *Faust* con acompañamiento de guitarra, el buen Zani de Ferranti, que consagró al concierto dos folletines interesantes, llenos de entusiasmo meridional, de atrevidas metáforas, de perífrasis tiradas por los cabellos, pero que, á pesar de todo, daban en el hito acerca de la característica del genio berlioziano. En su doble calidad de poeta y de músico (olvidemos por un momento la guitarra), el animoso Ferranti, hombre de sólida cultura, tenía toda la preparación necesaria é indispensable — no todos los polemistas podían decir lo mismo — para comprender y asimilarse las ideas del músico francés, basadas en un

arte literario compenetrado de Virgilio y de Shakespeare, los dos grandes amores de Berlioz. Así se explica que en sus folletines se mofe Zani de Ferranti, con ardores belicosos, de los que negaban el genio de Berlioz, á los que llama « la Sorbona musical » y los « *céladons* (afeminados) de la melodía », y deplore que la *Marche des Pélerins* pasara inadvertida completamente. « La melodía de Héctor Berlioz » — escribe — « tiene un no sé qué de ossiánico, algo variable como el cielo brumoso de la patria de los bardos » (todo eran bardos y arpas eólicas en aquella época en que todavía no se había *descubierto* la grandísima sorna de los pretendidos poemas ossiánicos), « como el céfiro que no siempre acaricia las mismas playas (?), y como la abeja, que no se posa mucho tiempo sobre un mismo pétalo de las flores. Es una melodía un poco oculta, es cierto; es misteriosa como el concepto que le dió vida; vaga, medrosa y contenida, como la primera confesión de amor; es una flor escondida entre espeso follaje harmónico, y, hay que confesarlo, no tienen todos el olfato bastante fino para aspirar en seguida su perfume. »

Preguntándose con qué poeta ó prosista podría compararse el músico revolucionario, interroga en vano á la literatura francesa : en cambio, cree que la obra de Berlioz ofrece « la elevación de un Gœthe, pero sin la calma majestuosa ni el equilibrio soberano del patriarca de Weimar : la mezcla de lo terrible y lo grotesco que se agita, profundamente, en Juan Pablo...; lo caprichoso y lo fantástico de Hoffmann, sin embargo, se avienen bien con los entusiasmos ardientes y la fantasía de un Schiller... »

El buen efecto producido por el primer concierto, animó á Berlioz á preparar otro, compuesto, especialmente, con intento de dar al público belga una audición de su *Sinfonía fantástica*, como plato fuerte del programa, entrando, además, en la lista del mismo la *Invitacion al wals*, de Weber, orquestada por Berlioz y, entre otras piezas, la overtura de los *Francs-Juges*.

El concierto fué un desastre, y la entrada, considerada pecuniariamente, deplorable. La *Fédération* no aguardó, por cierto, á que su folletinista titular, Zani de Ferranti, descargase, duro y fuerte poniendo al público de Bruselas de *beocio*, de estúpido y otras lindezas por el estilo. Al día siguiente, Zani de Ferranti truena desde las columnas de su folletín, entregándose á una serie de consideraciones justísimas, si verdaderas y razonadas, no muy estimuladoras, que digamos, para el asendereado músico francés.

« Me parece » — escribe el campeón del autor de la *Sinfonía fantástica*, — « que á Héctor Berlioz, en materia de especulaciones artístico-musicales le sucede lo que en el terreno de las filosóficas le aconteció á Vico, que murió sin haber hecho comprender á sus estúpidos contemporáneos su inmortal *Scienza nuova*, el libro más obscuro de todos, únicamente, entiéndase bien, para los que pueden contraer la costumbre de vivir sin pensar. ¿Morirá, acaso, Berlioz, sin poder revelar á los suyos las sublimes bellezas que, llenas de adivinaciones, estallan en su producción musical? No pretendo averiguar, ¡ Dios me libre de ello !, si la música de Berlioz llegará, un día, á ser popular. Á quien me lo preguntase, no obstante, presumo que sin reticencias ni ambages le contestaría que *no*, que *no*, y mil

veces *no*. No, no podrá serlo, jamás. Y si ese mismo se empeñaba en que le manifestase las causas, replicaría airado : « No, no será nunca popular, porque los poetas no han nacido para hacer el payaso y embaucar á las multitudes brincando por las vías públicas. »

La posteridad y la actual glorificación de Berlioz han dado plena razón á su animoso y simpático defensor, que « se sentía feliz por haber oído y casi por haber *visto* todo lo que había oído ».

(Diciembre, 1903).

MORALEJA SOBRE LA « *LOUISE* »

Conservaba yo en cartera lo que acerca de esta ópera me escribía — y de esto hace ya algún tiempo — un amigo sesudo y muy entendido en achaques de crítica musical; y claro es que no se lo iba yo á contar de rondón al público, que se disponía á asistir á la representación de la tal ópera : *antes* de su aparición en las tablas, no era oportuno ni correcto : podía serlo *después* para que lo que adelantase yo por la palabra de mi amigo no malograse el éxito de la obra, ni se achacase á patriotismo quijotesco lo que siempre es *virtud* en los de fuera aún cuando esa *virtud*, que de todos modos, ridícula ó no, es fuerza, se llame *chauvinisme*. ¿Entiendes, lector, lo que te voy diciendo? Pues observa de paso que, á pesar de nuestras bravatas de españolería andante, estamos condenados á ser á perpe-

tuidad, carne de cañón en todo orden de manifestaciones : huéspedes en casa propia, si lo otro te parece demasiado crudo.

« ...Desde la noche que oí á *Louise* ando malo del estómago. Ignoro si será efecto de la partitura de Charpentier, pero te juro que me hizo pasar un mal rato, pues en mi vida he visto nada de peor gusto é inspirado en una estética más falsa. Supongo que el amigo X te contaría mis impresiones. La obra en cuestión carece en obsoluto de fuerza expresiva. Tan sólo la figura del padre está sentida : los otros personajes son muñecos más ó menos convencionales, y el conjunto resulta en extremo artificioso, de un artificio burdo, cuya trabazón se descubre bien pronto. Es una especie de *Bohème* francesa, aunque escrita con más habilidad é interés musical que la de Puccini, pero al fin y al cabo se trata de una obra *cursi*, de sentimentalismo falso, propia para conmover á horteras domingueros, á oradores de *metings*, y á burgueses sensibles. Si el campanario Charpentier no echa al vuelo todas las campanas para aturdir á los del campanario de enfrente, á los que repican á gloria por los san d'Indy y san César Franck, la cosa no habría tomado las proporciones comerciales de reclamo que ha tomado. Dejando á un lado la diferencia de procedimientos y el gusto de los tiempos, puede decirse que el señor Charpentier se inspira en los mismos ideales elevados de la... *ficelle* de Ambrosio Thomas, y los intentos de la misma índole, perfumados hasta el mareo, del buen Massenet. Arte barato y al alcance de todas las inteligencias mediocres; nada de sutilidades sentimentales; nada de refinamientos; pólvora en

salva para el vulgo y artículo de bisutería para el *snob* encantado.

« La obra de Charpentier es, francamente, fea y antipática. Tan sólo las pocas escenas en que interviene el padre, en el primero y en el último acto, valen algo. Lo demás, con su simbolismo trasnochado y ñoño, no produce la menor emoción estética. Es digno de la opereta. Ahí te mando un recorte de periódico, en que, á propósito de la regresión á las tradiciones populares que tienden á la nacionalización de la música en todos los países, se citan obras que yo respeto poniéndolas sobre mi cabeza ¡ como si la de Charpentier tuviera algo que ver con ellas en materia de dramatización y asimilación del canto popular ! Cuatro gritos de encrucijadas y calles de París, pegaditos en la partitura como etiquetas de fábrica, no son, ni serán nunca, la emancipación pura del arte popular reintegrador de la conciencia de una nación. No se lo perdono al tal crítico. Weber, Glincka, Dworak, Smetana y toda la legión, no tienen nada que ver con los procedimientos de pura *ficelle pour epater le bon bourgeois*, de Charpentier. Y ¿van á poner ahí, según leo en algún periódico, esa ópera? ¿Ha llegado también por esas tierras el revuelo que arman los del campanario Charpentier?... »

Esas cosas llegan siempre, y siempre propicia y oportunamente, aunque por aquí haya media docena de músicos que les den dos mil vueltas y media á los Charpentier, á los Puccini, á los Mascagni, á los Cilea (!), á los Giordano (! !) y á los Leoncavallo (! ! !) del margen. Supongan ustedes, pongo por caso, que á uno de esa media docena de músicos le ocurre escribir

al Director de la Gran Ópera ó al empresario de la Opera-Cómica de París, ofreciéndole una obra de tales ó cuales condiciones artísticas, desde luego mejores que las de *Louise*, mejores digo y afirmo, apostando uno contra cien, y hasta sometiéndola al juicio de un tribunal imparcial : pues bien, el director ó el empresario aludidos contestarán indefectiblemente — como si lo leyera — esto : « *Je savais d'avance, par le nom qui l'a signée, que l'œuvre m'intéresserait. Mais il est malheureusement très probable que je ne pourrai vous offrir de la monter à cause des obligations oú je me suis tenu de me consacrer désormais exclusivement aux compositeurs français.* »

Pongamos el caso á la inversa : que uno de esa media docena de músicos escriba á un director ó empresario de nuestra nación; si le contesta—y esto me sorprendería altamente — le dirá en buenos ó malos modos : — « Dios le ampare, hermano; otra vez será ».

Pero que se presente uno de aquellos señores — y no tiene siquiera necesidad de presentarse, que ya habrá por ahí y fuera de ahí quien le jalee haciéndole mil zalemas — y las puertas del teatro se le abrirán de par en par, y se le abrirán una y otra vez, aunque el director ó el empresario se estrellen las narices y pierdan el dinero, sin escarmentar nunca, cada vez que repiten el juego con las *Louise*, las *Fœdoras*, las *Adrianas*, las *Iris*, las *Toscas* y toda la bisutería musical al uso.

¿Moraleja? Que la saque el amable lector : la de carne de cañón, si no tiene á mano otra mejor.

(Abril, 1904)

TEATRALERÍAS

Para S. S. y M.

Has colgado la pluma de crítico, y lo siento. Leía con verdadera delectación las charlas que con el título de *Teatros, Música,* etc., escribías periódicamente como para dar descanso á la pluma que habitualmente *esgrimes,* dedicada á más altos empeños, lejos, muy lejos de las teatralerías y musiquerías andantes y molientes. En todas tus charlas destacaba aquel tu buen sentido, que en achaques de bibliografía, arqueología é historia te ha hecho descubrir verdaderos Mediterráneos que no supieron ver, ó vieron con gafas ahumadas, los bibliógrafos, arqueólogos é historiadores que usamos á diario en esa nuestra completa y haragana *negligé* intelectual.

Como aficionado músico de buena cepa que eres,

y aun de mejores gustos ilustrados, podías permitirte aquellos humorismos críticos que, *ridendo ridendo*, enseñan y, á la vez, escuecen, y que son, hoy por hoy, la única crítica que se puede ejercer, dados los indoctos gustos del humano rebaño que se paga de conocedor de artes, y que como paciente rebaño quiere que se le den roturados los pastos, y si puede ser con su *mica salis*, con tal de no ahondar mucho y de no marearle con ñoñeces especulativas. Como tal aficionado músico que eres y de la buena *vecchia guardia* (mientras la *giovane fanteria* no me pruebe lo contrario), creo, chico, que la *guardia nobile* y aun los *berlingatori* de nuestros tiempos valían más, pero mucho más, que los jaleadores de ahora y, sobre todo, más que los críticos simbolistas y persecutores de intentos recónditos que hoy estilamos; las cosas y cosazas que tú sabes de nuestros teatros de ópera son para contadas de largo, y de sol á sol las del arte que en tales teatros se hace arte contratado en los *docks* de confección italiana, donde se fabrica mercancía musical para toda clase de gustos y de capacidades: las cosas peregrinas que tú sabes de tales centros de *cultura* y de esparcimiento, allá se van con las que del Liceo, por ejemplo, sabía el viejo y saladísimo maestro Obiols, el de la *virola*, medio abate de los de la *vielle roche*, y medio maestro, que al hablarle de las cosas que acontecían en su tiempo en nuestro primer teatro lírico, contestaba, indefectiblemente, que eran más difíciles de explicar que... « el misterio de la Santísima Trinidad ». Dicho por dicho, gracioso sin duda el del maestro Obiols, al tuyo me atengo preferentemente, pues, en realidad de verdad, como excla-

maste en una ocasión : « ¡ lo que no se tapa llevando larga la ropa ! » : lo mismo las semidesnudeces *vestidas* de las bailarinas, forradas á sobrar ropa ó tarlatana, que los remiendos puestos á una decoración, y tales fueron que te asustaron y, á no dudar, hubieran puesto en boca del buen Soler y Rovirosa dos sonoros « ¡ *palleta* ! ¡ *palleta* ! », pronunciados con la *vehemencai* que el caso requería. Lo mismo aquel Valladolid de fines del siglo XVI, convertido por arte de birlibirloque (ó de... se acabó el carbón) en una Salamanca del año 1487, que... pongo puntos suspensivos porque sería cuestión de no acabar.

Lo que no se tapa ni aun llevando larga y holgada la ropa te hizo exclamar olímpicamente : « Así somos », sin recordar, goloso y descontadizo que eres, lo que en el mismo artículo confesabas : que « se han introducido en nuestro gran teatro los telones corredizos, y hasta se ha conseguido poner en movimiento á las estáticas nubes de nuestros paisajes escénicos ». Ahí es nada hacer que llueva ó que nieve sin acudir á los *confetti* grises ó blancos, y tener á mano para ciertos y determinados efectos, nubes que oficien de tal y no de *cumulus*, aunque no creo que con todas esas bellezas queden suprimidas *ab irato* (¡ sería sensible !) aquellas disimuladas gasas, que mal ocultan á la vista del espectador lo que está seguro de ver y reniega de ver envuelto, indefectiblemente, como los *santi de guisi boniti e barati*.

Pero no eran esos humorismos de escenografía los que me encantaban en tus amenas y geniales críticas, sino los toques certeros que dirigías á la obra artística ó al compositor, enfocando bien y con trazo

seguro. Buenas cosas dijiste del *Colombo* imaginado por Franchetti y el antipático Illica de mis pecados. Pero ningunas tan saladísimas como el análisis del « dúo de las manos piadosamente juntas »; como el retrato de la personalidad musical inane y completamente vacua de Franchetti, que de vivir Wagner no le daría ocasión de escribir, seguramente, una segunda parte á su folleto *Del judaísmo en música*; ningunas, en suma, como el recuento de las « equivocaciones » de Saint-Saëns en su *Sansón y Dalila* : especialmente las de aquel famoso y « atrabiliario dúo, que como no lo cante el mismísimo maestro, no ha de haber quien lo cante á gusto del público ».

En una de tus substanciosas crónicas « me tocabas la marina » y, burla burlando, exclamabas, refiriéndote « al tenor del sobretodo », ajustado para cantar *La bohemia* : « ¡ Oh, Pedrell, aun le quedan días á *La bohemia* ! ». Pues ¿no le han de quedar días, amigo S.? Como que ahora, según leo en un suelto de contaduría, publicado como primer repique por estas altas mesetas de Castilla, el mismo Puccini « ha corregido la partitura de *La bohemia* avalorándola con nuevos rasgos geniales », y brindándonos *á nosotros* la primacía de la corrección (para que rabiéis por *ahí abajo* los catalanes, por si no os ha brindado *también á vosotros* la primacía de poner tapas y medias suelas á esa obra prima, en la cual tan holgados andáis ahí como por acá andamos nosotros). Sí, y con los *ritornelli ad usum Delphini* que ahora le ha añadido Puccini á su obra (no son más que *ritornelli*, no te espantes), tú vas á ver cómo mejoran los días de *La bohemia*, gracias á los resobos melódicos de los *ritornelli* añadidos con

ingenua sinceridad á los sobos y resobos que tú te sabes, y que yo no quiero mentar. Si les quedan días prósperos, felices y trimestrables á esas *pulcinellate* del buen Puccini, la adición de los *ritornelli* te lo dirá: estas cosas, cuando no se sostienen á fuerza de darle con el mazo al bombo, se propinan á puñetazo limpio; y ya ves tú que á Puccini como á

Rinoldo gli montó la bizzarria
E deteli nel capo due puccetti...

al *bon bourgeois* de la ópera para facilitarle la digestión.

Pero has colgado la pluma y... ¿tampoco quieres saber cómo los pone Luis Torchi á los Puccini y compañía? Verdes, chico, verdes. Óyelo. « El editor Sonzogno, empeñado en tirar el dinero, y los compositores italianos erre que erre en demostrar su absoluta falta de cultura literaria, su sentido crítico negativo, su crasa ignorancia y carencia de todo gusto. Sin preocupaciones ante las exigencias del Arte, ignorantes del *a*, *b*, *c*, de la profesión, incapaces de rec›nocer si un libreto se recomienda ó no por algún mérito, esos perseguidores desenfrenados del éxito se lanzan con insigne bestialidad sobre el primer cuento verde y crudo que se les viene á las manos, y dándose pisto de hacer obra de Arte, se ponen á escribir música tan insana y desatentada como el asunto mismo. Á lo que apuntan es, no á hacer Arte — son incapaces de ello, lo confiesan, — sino á agradar á un público todavía más grosero que ellos, ingeniándose para halagar sus gustos neciamente vulgares. »

Pero ¿á santo de qué te cuento todas estas cosas? Has colgado la pluma de crítico desfacedor de entuertos teatrales, y que no te lo tenga en cuenta, la buena y sana crítica, desea tu amiguísimo y compañero.

(Septiembre, 1904).

BRAHMS

Huraño, reconcentrado, vestido como un palurdo, coloradote, respirando salud, cabeza leonina, paseante incansable como Beethoven, como él célibe é hipocondríaco, poco amante de la sociedad... Tenía quince años cuando Roberto Schumann proclamaba desde las columnas de la *Neue Zeitschrift für Musik*, que un nuevo Mesías de la música acababa de nacer : « Llega de Hamburgo recomendado por Marxen, el conocido y respetable maestro. Guiado por éste ha estudiado en el silencio y en la obscuridad... Presenta todos aquellos signos exteriores que acusan una vocación decidida... Es moderno. Que el genio más pujante le guíe é inspire : que abra ante sus ojos aquellos horizontes nuevos y misteriosos del mundo de las almas : saluden sus hermanos su entrada en el mundo, donde, si ha de recibir heridas, no le faltarán laureles : bien

venido sea ese luchador ardiente y entusiasta. »

En estos términos saludaba Schumann el advenimiento de Juan Brahms. Las heridas prefetizadas por Schnmann fueron hondas; los laureles llegaron tarde, y para coronar una cabeza gris. Aquel colosal *Requiem alemán*, registrado con el número de obra 45 y fechado el año de 1868, está escrito en papel pautado de todas clases y de tamaños posibles é imposibles; el autor no tenía dinero para permitirse el lujo de comprar unas cuantas manos de papel pautado y tamaño uniformes. Los derechos que devengaba la obra, si al principio no enriquecieron á su editor, tampoco le permitían á su autor derrochar dinero en papel pautado para las obras que, siguiendo á la 45 de orden, vendrían después.

El aplauso, que llegó tarde y después de una lucha encarnizada, influyó saludablemente en su manera de vivir y en sus relaciones con el mundo exterior. La soledad de su vida de solterón le producía pena. Despedíase un día de un su amigo, diciéndole : « ¡ Dichoso usted ! De regreso á su casa, encontrará en ella su *home*, á sus seres amados, mujer é hijos: yo, pobre solterón solitario... » « Cuando tenía treinta años » — contaba en raros momentos de expansión — « sí, hubiera podido y debido casarme : no era, sin embargo, el momento oportuno de elegir esposa, precisamente, cuando mis obras eran acogidas glacialmente ó, como acontecía á menudo, con silbas. Al llegar á mi habitación solitaria me echaba á dormir tranquilo sobre mi camastro : conocía que en mis obras había algo, y que toda aquella tempestad de odios y de... silbidos se desvanecería tarde ó temprano. Si al regresar á mi

casa hubiese hallado á la compañera de mi vida, clavada en mí su mirada, y preguntándome lo que sus labios no se atrevían á expresar acerca de mis incesantes derrotas de artista militante, ¡ oh ! eso no habría podido soportarlo jamás, me habría sentido cobarde ante la lucha... »

La vida de soltero explica muchas brusquerías de su carácter que, por otra parte, no se avienen con el hombre amantísimo de los niños, y que se complace regalando golosinas á todos los que encuentra en sus excursiones á través de campos y montañas; con el patriota que sin olvidar á su país natal ama á su patria austriaca de adopción, Viena, y se llena de orgullo al comentar hechos grandiosos del « Imperio », deplorando que *su* Austria se quede tan atrás « en la imitación de aquellos hechos grandiosos. »

Era más teutómano que cosmopolita. Que se sepa, no estuvo jamás en Francia ni siquiera en París, aunque conocía á fondo toda la música francesa, y notoriamente, una de las obras que más estimaba, la *Carmen*, del malogrado Bizet. Inglaterra le interesaba más que Francia, y tampoco estuvo en Londres, á pesar de las continuas instancias de su gran amigo Joachim. Todas sus simpatías se dirigían á Italia, donde estuvo varias veces, llegando hasta la misma Sicilia, y de donde volvía siempre encantado.

Tenía *cosas*, como se dice vulgarmente, y son características su finas ironías, que tenían la ventaja de no ofender á nadie.

Regresaban él y algunos amigos de una excursión, cuando uno de los excursionistas halló á un su amigo, gran filólogo, no músico : presentado el filólogo á

Brahms entran pronto en conversación. « Puede usted honrarnos con su compañía » — le dice el maestro — « y queda usted citado para el domingo próximo ». — « ¡ Vaya un papel que me tocará desempeñar ! ¡ Saúl en medio de los profetas ! » — repuso modestamente el filólogo. — « ¿Cree usted de veras » — añade Brahms — « que posee tales aires reales? »

Hablábase en una tertulia de la fealdad extraordinaria de la cantante Tal, y se disputaba sobre el arte superior de la artista que se sobreponía á la fealdad. Réplica de Brahms : « Sí, esto es muy santo y muy bueno para los músicos y para el arte, pero no para las exigencias de la vista ».

Se hablaba del libro de Rubinstein : *La Musique et ses représentants, entretiens sur la musique*, en cuyo libro, sea dicho de paso, no se menciona siquiera una sola vez á Brahms. — « ¡ Ese Rubinstein ! ¡ No puede hablar de Haydn sin la muletilla de *papá* Haydn ! Y yo aseguro á ustedes, que Rubinstein habrá dejado de ser ya mucho tiempo abuelo, bisabuelo y tatarabuelo... cuando Haydn será todavía el *papá* Haydn. »

Le visita un artista extranjero acompañado de su mujer. Cuéntale que en el espacio de pocos años se ha casado tres veces, y que aquélla es su tercera mujer. Brahms tuvo ocasión de encontrarle dos ó tres veces durante la misma semana, exclamando imperturbablemente cada vez : — « ¿Cómo? ¿siempre la misma mujer? ¡ qué fastidio ! ¡ qué monotonía ! »

Decíale un pedante importuno, mientras se celebraba un concierto, que él conocía todas los obras de su admirado maestro. Suena la orquesta : Brahms indica al importuno que tocan algo suyo, y el pobre dia-

blo escucha poniendo los ojos en blanco. — « ¡ Divino, colosal ! » — exclama al terminar su pieza. Brahms calma los arrebatos del pedante, diciéndole al oído : — « Perdóneme usted : no es mío lo que ha tocado la orquesta. Me he equivocado. Era una marcha militar de Gungl. »

Odiaba á esta clase de tipos. Á la mujer de un músico italiano que solicitaba un autógrafo para su abanico, le contestó en una ocasión : — « Señora, vuelva usted mañana : necesito ensayarme en un cartapacio. »

Tocaban un día él y un su amigo la sonata para violoncelo de Beethoven, y Brahms, tapoteaba con desusada energía. — « Pero, maestro » — dice el violoncelista — « ¡ apenas si oigo mi violoncelo ! » — « Pues no sabe la suerte que tiene su violoncelo » — exclama de repente Brahms, soltando una sonora carcajada.

Quejábase un principiante de su editor, que no acababa de publicar su primera composición trascendental. — « Cálmese usted, amigo », — le dijo Brahms : — « el mundo tiene más paciencia que usted : bien sabe el mundo que la desventura de ser inmortal durante algunas horas, vale este pequeño sacrificio de paciencia. »

« La vida tiene un término y es preciso abandonarla y partir » dice un pasaje del *Requiem alemán*. « Le vi por última vez el 25 de marzo de 1897 » — cuenta uno de sus biógrafos. — « Como de costumbre, me hizo fumar uno de aquellos célebres cigarritos de tabaco infernal : hablamos de todo y hasta bromeamos sobre su enfermedad. De repente dobló la cabeza, y murmuró no sé qué palabras de desaliento y de

honda tristeza. No pudo acompañarme, como siempre, hasta la puerta. Al marcharme, atravesando calle-solitarias en un día de fiesta, presentí que había estres chado por última vez su mano. Á la mañana siguiente me dijeron que se había quedado en cama. Una semana después, todo había terminado ». ¡ Todo! Como reza aquella *Nänie* de Schiller, puesta en música por Brahms : ¡ Todo! porque « ¡ hasta la misma belleza es necesario, fatalmente, que muera ! ».

(Noviembre, 1904).

LA ESTÉTICA Y CRÍTICA MUSICAL DEL P. URIARTE

El sencillo enunciado de la obra de este título, que acaba de estampar en voluminoso y elegante tomo la casa de don Juan Gilí, basta para dar fe de que aun hay en España editores sí beneméritos, pero con riesgo, capaces de emprender tales proezas, porque proeza es luchar contra la esquivez del público poco apegado, por regla general, á toda clase de estudios serios y mucho más á los de estética musical.

Quisiera señalar, y señalar con lápiz blanco, la publicación del libro en cuestión, para decirles explícitamente á nuestros músicos que la *Estética y Crítica Musical* del P. Uriarte es una obra excepcional, que vale la pena de ser estudiada y meditarse mucho. La convivencia de afectos, por amistad íntima acrecentados, que reinó entre el malogrado autor y el que esto escribe, me veda hablar de la obra, porque figurara yo, como parte interesada en el elogio que de ella hicieraí

aun tratándose de obra de verdaderos y positivos alcances como lo es la del llorado amigo.

El colector de las diversas series de artículos bautizados, oportunamente, con el título de *Estética y Crítica Musical,* P. Luis Villalba, músico práctico y á la vez teórico en una sola pieza, no de los del montón sino de altura, ha trazado con sumo acierto y sobriedad un verdadero retrato de la personalidad moral y artística de su amado hermano en religión el P. Uriarte, en el substancioso y bien documentado *Prólogo* que figura al frente del libro. Un breve resumen de lo que el P. Villalba escribe en el prólogo, nos dará idea cabal del escritor, del crítico, del artista y del hombre.

El P. Eustoquio de Uriarte nació en Durango (Vizcaya) el 2 de noviembre de 1867, y tomó el hábito agustino el 15 de diciembre de 1878. « Cuando empezó á escribir » — dice el prologuista — « no tenía otros conocimientos técnico-musicales que los que el vulgo innumerable de los que se llaman músicos suele poseer : rasgueaba medianamente el violín y arañaba algo más imperfectamente el piano, pero, en cambio, estaba dotado de un fervor entusiasta por la música y de un delicadísimo sentimiento. De esta constitución impresionable, de ese *quid* interior privilegiado, nacen sus primeros escarceos en la literatura musical. » *La música según San Agustín* fué su primer escrito, « trabajo de comentarista », mal avenido con el genio del P. Uriarte, más lírico y romántico que crítico. Á aquel primer escrito siguieron *Gounod y su himno á San Agustín,* y *La expresión en la música,* artículos de simpática sentimentalidad idealista. El bagaje artístico de que se alimentaba por entonces su alma, se reducía

á Chopín, y á alguna de las obras más vulgarizadas de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, junto con el repertorio, bien menguado por cierto, del llamado *Museo orgánico* (!) *español* (!!) de Eslava.

De todos estos compositores, los que verdaderamente subyugaron su espíritu fueron Chopín y... Eslava. Esas candorosas chifladuras de sus primeros amores artísticos, aunque atenuadas cuando por el kaleidóscopo de su imaginación pasaron otras figuras de mayor consistencia creadora, dejaron hondas huellas en su corazón, diríase que por resquemores de agradecimiento mal olvidado, á pesar de lo que afirmaban libros de erudición ante los cuales se rendía, á su vez, su propio testimonio y su conocimiento de otros prototipos de artistas creadores; tanto es así, que hasta en sus últimos escritos se le escapa alguna vez la reiterada calificación de *divino* aplicado á Eslava. Á no tardar colocó en el ara de sus adoraciones artísticas á Gottschalk, y estrechando filas hubo espacio suficiente para entronizar á Schubert, á Grieg y hasta á Perosi. Afectado por circunstancias puramente exteriores, por impresionabilidades de momento, si anduvo una temporada tras los Morales, Guerrero, Victoria, Palestrina y demás notoriedades del polifonismo ¿cómo explicar, si no por su índole infantil, falta de experiencia y de conocimiento del mundo, que le pareciesen sentidas plegarias ciertas chabacanas y trivialísimas composiciones religiosas que él convertía en dulces y expresivas, y comparaba con aquéllas? « Es que esas composiciones » escribe el P. Villalba — « le habían producido la impresión de lo tierno y sentimental en su primera edad, y si

bien cuando se sentía hombre no dejaba de reconocer los defectos que tenían, sin embargo, conservaba y experimentaba aquella primera y dulcísima emoción. Niño siempre, ingenuo y candoroso, no podía disimular, y tan pronto le robaba la afición un sencillo paso-doble como se extasiaba con los compositores líricos más eminentes. »

« Por sugestiones sucesivas », como dice con gran acierto el prologuista de sus escritos, había de ir entrando toda la música en el alma impresionable del padre Uriarte. Fiel á sus primeras emociones, ni aun cuando rectificó los primeros juicios tuvo valor para derribar del ara los antiguos penates de su adoración infantil.

Esas sugestiones sucesivas explican la génesis de toda su producción. Visita á los benedictinos de Solesmes, luego el monasterio de Silos, y la poderosa sugestión del canto gregoriano fué su gran obsesión desde entonces. Nacen los dos primeros artículos en favor de la veneranda causa. En una carta á mí dirigida habla de *La Música en el Congreso Católico* celebrado en Madrid por septiempre de 1888 : la promesa que en dicha carta me hacía acerca de la restauración de la música tradicional litúrgica ya no necesita ahora, afortunadamente, acicates : y *El por qué de la restauración gregoriana* explica por tal modo los móviles de la restauración, que al artículo ocupa después su puesto en los *Preliminares* de su *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición*, que aparece al fin del año 1891, obra única en su clase y sin precedentes en la didáctica musical española, obra que en pocos años ha obtenido los honores de dos numerosas ediciones, procediéndose ahora á la tercera.

Esta obra consolidó el nombre que ya gozaba por sus anteriores escritos. Mientras saboreaba el felicísimo éxito, comenzó á espigar en el campo de la estética y crítica musical, y aparecen sucesivamente el *Ensayo sobre la estética de la música*, los *Orígenes é influencia del romanticismo en música*, y, á poco, *La ópera nacional española. La música española. El drama lírico, Berlioz y el Poema sinfónico*, etc., materiales que habían de encuadrar en un marco de grandes proporciones, el libro que con el título de *Estética de la Música* se proponía escribir.

Hacia el año de 1898 fué destinado al nuevo colegio agustiniano de Guernica, la tierra adorada de sus ensueños, su amada patria. No transcurrió tan tranquilo el tiempo, ni estuvo tan libre de accidentes artísticos en el colegio de Palma de Mallorca, á donde fué enviado en 1899. En Palma adquirió gran resonancia y revuelo otra polémica sobre *punticos* de música, hermana de las dos anteriores, que amargaron gentes envidiosas y descontentadizas, llenas de despecho y de resquemores de amor propio. En la segunda de estas dos polémicas fueron los dos ejes del movimiento de restauración, la Polifonía y el Canto gregoriano, y los enconados dardos se dirigían contra los dos empeñados restauradores, uno de ellos el P. Uriarte. Olvidados los desahogos del *genus irritabile*, aunque repetidos en el simulacro de Congreso de música religiosa celebrado en Bilbao, en vez de bajar los dos asendereados restauradores al terreno de las personalidades y pequeñeces, continuaron impávidos su obra, confiados en la validez de su noble causa, si dura todavía, para aquellos tiempos de incultura, verdaderamente más expan-

siva hoy, gracias á la buena semilla sembrada entonces.

Terminado el curso académico de 1900, fué trasladado á la península. Reponiendo sus fuerzas en una de las playas del Cantábrico, fué atacado súbitamente por leve enfermedad que, agravada de repente, dió con él en el sepulcro en Motrico, el 17 de septiembre de dicho año.

El P. Villalba ha trazado una verdadera y completa síntesis de la personalidad moral y artística del P. Uriarte. Hago mías las últimas palabras del *Prólogo*, como conmemoración íntima dedicada al fraternal y amado amigo del alma. « Hemos querido presentarle tal como fué », — dice el P. Villalba — : « su propio mérito no permite que se le rebaje con elogios baratos, ni encomios de pacotilla. El P. Uriarte es acreedor á algo más que á un panegírico de reclamo ó un ditirambo á carga cerrada lleno de lugares comunes, de frases hechas laudatorias hasta lo inverosímil y también triviales, que están á la orden del día, y nada dicen en concreto; el P. Uriarte merece un estudio serio y detallado, un examen imparcial de su labor literaria-musical; y la ilustración de los que han de leer los escritos que en él presentamos en este volumen nos imponen más respeto para que disparemos á quemarropa un himno insubstancial, ó nos arranquemos con desplantes líricos de muy dudoso gusto y que á nada conducen. En la historia musical de los últimos años del siglo XIX, el P. Uriarte representa un papel importantísimo, y por esto mismo exigía aquilatar su precio y apreciar sus méritos con toda justicia. »

(Diciembre, 1904).

FEDERICO SMETANA

El despertamiento nacional de la Bohemia, país que, entre los de Europa, fué siempre uno de los de más aptitudes musicales, no podía quedar reducido á la literatura y á la política. Había de manifestarse, necesariamente, en las artes. Si en pintura y en estatuaria tuvo innovadores, ¿por qué no había de tener, también, su bardo nacional, que diese á la renacida Bohemia, deseosa de vivir y de pensar de su propia savia y su mentalidad, la obra soñada en que se reflejase el alma toda de la nación, así en sus alegrías como en sus dolores?

Este poeta fué Federico Smetana (1824-1884), nacido en Litomysle : su triple obra compónese de *Libussa,* en el género heroico; *La novia vendida,* en el género cómico, y *Mi Patria,* en el género sinfónico. Es obra verdaderamente magna por su sabor original;

es sana, además, y fuerte, porque su carácter nacional arranca de la dramatización de la música tcheque. Smetana se la asimila : nutre su imaginación creadora de la savia de la canción popular; y cuando la ha transformado en su propio modo de ser y sentir, revístela de ingeniosas invenciones y de formas artísticas personales, tan suyas, que diríanse acrecentadas por la doble atracción de la originalidad de lo nativo espontáneo y de lo asimilado nativo, hecho arte, y arte el más refinado y encumbrado por intimidades llenas de efusiva expansión.

Esa doble tendencia de la productividad artística de Smetana, déjase adivinar desde su primera ópera, *Los brandeburgueses en Bohemia,* escrita en 1863. Al oír, especialmente en los coros de esta ópera, estallar el elemento nacional con vigor de concepto que sorprende y da á la obra una fuerza y una originalidad inconcebibles, nadie duda de que allí están ya en germen todas las cualidades de la obra de carácter nacional, y de que ésta llegará prontamente y á no tardar.

Llega el año 1866, y sobre la escena del teatro tcheque aparece *La novia vendida,* ópera cómica, llamada á reflejar, con extraordinaria intensidad, el espíritu nacional bohemio. El progreso sobre los *Brandeburgueses* es visible: las formas han adquirido, de repente, extraordinario rejuvenecimiento, así desde el punto de vista del ritmo como del de la armonía, gracias á la influencia del tema popular, que es el que fecunda la savia de vida que desborda de aquel cuadro dramático de tradiciones populares, sencillo y de una sencillez verdaderamente evangélica. Á pesar del fuerte sabor de la obra al terruño, que se presta mal

á ser traducida, aquélla fué aclamada por todas partes, en Alemania, en Rusia, en Hungría, etc., alcanzando, en el Teatro Nacional de Praga, más de cuatrocientas representaciones.

La gran popularidad obtenida por esta obra dañó á la siguiente, *Dalibor*, ópera heroica compuesta según los procedimientos sinfónico-dramáticos en boga entonces (1868). Esto dijo la crítica cuando se estrenó la obra, que, sea dicho de paso, sólo alcanzó en vida de Smetana, seis representaciones : este juicio ha sido rectificado por la posteridad, que ha hallado injusto el calificativo despectivo de « germanización musical » atribuído á *Dalibor*, cuando, en realidad, es la composición lírica de Smetana más admirable por su unidad de estilo y por su idealidad de concepción. Al lado de esta composición figura *Libussa*, obra capital, impregnada de la poesía y del alma tcheque. Á esta obra siguieron tres óperas de carácter cómico, llenas de franca é ingenua alegría, y de esa gracia campestre que acusa en Smetana á un doble evocador de héroes históricos y de idilios de enamorados. Acogida harto fríamente su última obra dramática, *El castillo encantado*, á causa de la pobreza é insignificancia del libreto, sintióse Smetana empujado de repente por el ardiente deseo de buscar nuevos horizontes; y de 1874 á 1879 escribió aquel magnífico ciclo ideal de poemas sinfónicos, que intituló, *Mi patria*, inspirado en la leyenda, en la historia y en la belleza del suelo de la Bohemia. Forma una obra magistral, una de las más personales de Smetana, la concepción de esa serie de seis grandes poemas dedicados á la glorificación del alma bohemia. *Vichehrad* es una evocación á los pri-

meros príncipes de Bohemia; *Vitava*, un cuadro sinfónico descriptivo de Praga la dorada, y de los bordes de la ribera sobre la cual se levanta la hermosa capital de la Bohemia; escrito en forma popular, y esmaltado de intermedios, estallan aires de caza, cantos de boda rondas de náyades, etc.; *Sarka* es un cuadro vivo, en el cual el músico evocador describe aquella legendaria discordia poética cantada por los bardos primitivos; *Bosques y praderas de Bohemia* es una composición esencialmente polifónica impregnada del sabor idílico de las valladas y praderas del país; *Tabor*, gran fantasía polifónica, basada sobre motivos de un coral husita, sirve de introducción á *Blanik*, victorioso himno en el cual se manifiesta el renacimiento de la nación tcheque. Vasta composición sinfónica es ésta, en la cual el maestro ha puesto toda su alma de artista y de patriota.

De la pureza de estilo y de la riqueza de invención del cuarteto de Smetana, *De mi vida*, no se hable; es una página conmovedora ya conocida, si no recuerdo mal, de los buenos aficionados barceloneses.

Si en la producción, que diríamos pomposa y grandilocuente, siempre inspirada en el alma del pueblo, figuran las óperas y los poemas sinfónicos, no se comprenderán bien todas las delicadezas de que es capaz el alma de Smetana si no se acude á la producción íntima, á la florescencia de sus suavísimas composiciones vocales : citaremos algunas : *La canción del mar*, *Mi estrella*, *Canto nocturno*, etc. Otra forma modestísima cultivó Smetana, la *Polka*, elevada á la distinción subjetiva que es de admirar en los *valses* de Chopín.

Los maestros favoritos de Smetana fueron Bach, Beethoven, Berlioz, Liszt, Chopin y Wagner. Como ferviente adepto de la escuela neo-romántica, dirigía todos sus esfuerzos á estrechar y compenetrar entre sí las relaciones existentes entre el arte y la vida. Así se explica que el secreto de su originalidad consista en el respeto á las leyes que rigen la lengua nacional. Apoderándose de todas las infinitas combinaciones del ritmo y del acento populares; elevando la palabra desde el acento conmovido y declamado hasta el musical; obligando á la melodía á seguir las inflexiones y gradaciones de la idea expresada; así, por medios tan naturales, pudo merecer el título de fundador de la ópera tcheque, y crear, al propio tiempo, una música inspirada en la del pueblo, que no por ser nacional es menos humana ni susceptible de conmover á todos los corazones sensibles.

(31 Enero, 1905).

MANUEL GARCÍA

Vive, todavía, el último descendiente de una dinastía de cantantes que ilustraron este apellido, Manuel García, padre, Manuel García hijo, hermano de la famosa Paulina García Viardot, y de la célebre y malograda María García Malibran. Manuel García, sobreviviente de esa ilustre dinastía, nació en Madrid el 17 de Marzo de 1805. En igual fecha del año presente, celebrará su centésimo aniversario el anciano profesor de canto, maestro de su esposa Eugenia Mayer, de la Jenny Lind, de Enriqueta Nissen, después Madama Saloman, y de la gran mayoría de cantantes de fama que han brillado en los primeros teatros del mundo. No fué García un músico del montón. La historia del arte destina un puesto de honor al maestro de canto, al compositor, al tratadista insigne del arte de *saber* cantar como se cantaba en los mejores tiem-

pos de la clásica escuela italiana, cuyos estudios y prácticas él restauró; al fisiólogo, al inventor del laringoscopio ó *miroir du larynx*, como lo llamó en aquel librejo de catorce páginas en que expuso las substanciosas *Observations physiologiques sur la voix humaine...*

Habrán llegado en estos instantes á Londres comisiones de muchas sociedades laringológicas de América, Australia, Japón, Francia, España, etc., deseosas de felicitar por su aniversario al artista insigne inventor del laringoscopio, que ha servido de base á una de las más importantes ramas especiales médicas. Hombres de fama cambiarán un apretón de manos con el benemérito artista maestro de canto, y para conmemorar la celebración de tan hermoso acto, por iniciativas de sir Semon, laringólogo de fama, se ha abierto una suscripción entre los concurrentes para encargar al célebre pintor Sargent el retrato del ilustre centenario.

Entre este brillante desfile de hombres de ciencia, no figura, que yo sepa, un solo cantante, maestro de canto ó simple músico.

Alguien ha dicho que se impondrá la pregunta de por qué son los médicos los que con preferencia van á tributar al anciano centenario ese acto de cortesía y de admiración y no sus compañeros, los cantantes, los músicos ó simplemente los maestros de canto. Á esto respóndese que su invención ha sido de inmenso provecho para la humanidad, mientras que apenas ha aportado ninguna ventaja á los artistas. Tanto es así, que el mismo García — añádese — acabó por desistir del empleo de su laringoscopio para fines de la enseñanza del canto, ciñéndose á enseñar á sus discípulos

de qué manera habían de emitir los sonidos, comprendiendo, como Rossini, que si para cantar bien sólo se necesitaban tres cosas, voz, voz y voz, la voz no aparecía, ni aparecía tampoco el cantante, á pesar de haberle enseñado su maestro la fisiología completa de la voz; que las fosas nasales, las células etmoidales, las cavidades maxilares, frontales y esfenoidales se hallan en comunicación con la boca, contribuyendo poderosamente á formar el timbre de la voz; y, sin embargo, la voz, emperrada que emperrada, no salía. Comprendiendo esto, García tiró el laringoscopio por la ventana. Los médicos lo recogieron, beneficiándolo todos, ricos y pobres, soberanos y ciudadanos humildes.

Desechado el laringoscopio con el cual no se forman los Gayarre, ni los Mario, ni siquiera un sochantre rural, quedaba el *Tratado completo de canto*, y si ha podido existir un cantante de fama que haya echado por la ventana, como trasto viejo, el tal *Tratado*, verdadero libro de oro del cantante, en el pecado habrá llevado la penitencia y las *pitas* con que le habrá obsequiado la humanidad melómana. Digámoslo de una vez : todos los métodos de canto basados en contadas reglas de sentido común, y no en el arte (?) de *impostare la voce* por procedimientos empíricos, del *Tratado* de oro de García han salido : en aquellas reglas de sentido común se ha inspirado el cantante de las generaciones modernas que ha sabido cantar.

En ésta : « No basta tomar á escape algunas nociones de música : los artistas no se improvisan, sino que se forman poco á poco. Conviene que un talento se desarrolle cuanto antes por medio de una educación esmerada y de estudios especiales. »

En estotra : « La educación del cantante comprende el estudio del solfeo, el de un instrumento, y, *por último*, el del canto y la armonía ». Todo esto sabían los cantantes que no han echado el *Tratado* de García por la ventana. Los que se han pasado sin el tal *Tratado*, por ahí corren sueltos, queriéndonos embaucar con sus graznidos y carencia completa de estilo.

De García es, finalmente, esta regla de sentido común : « Las voces, en su estado natural, son casi siempre rudas, desiguales, inseguras, temblonas, pesadas y de poca extensión; sólo por medio del estudio, pero del estudio inteligente y constante, puede fijarse la entonación, depurar los timbres y perfeccionar la intensidad y la elasticidad del sonido. El estudio suaviza las asperezas » (los graznidos, que dije), «corrige las incoherencias de los registros, y, uniéndose éstos el uno al otro, se aumentan las dimensiones de la voz. Por el estudio se conquista la agilidad, cualidad generalmente muy olvidada (ésto en tiempos del buen García, hoy totalmente perdida). Es necesario someter á ejercicios severos no sólo los órganos rebeldes, sino también los que, empujados por peligrosas facilidades, no pueden regir sus movimientos. Esta ductilidad aparente perjudica á la limpieza, al buen gusto, al aplomo, á la amplitud de la voz, es decir, á todos los elementos del acento y del estilo. »

Honor al ilustre artista centenario y al benefactor de la humanidad doliente : y honor á los que, festejando su gloriosa existencia, se honran á sí mismos en nombre de la ciencia y de la carrera que noblemente ejercen.

(Marzo, 1905).

JORGE BIZET

DJAMILEH

Ó las iniquidades de los contemporáneos y la justicia de la posteridad, podría subtitularse esta rápida impresión dedicada á la memoria del malogrado Jorge Bizet, el músico francés de los tiempos modernos más soberanamente talentoso y genial, y más ensañadamente juzgado por la crítica, los músicos y el pueblo francés.

Cuando, en 1872, compuso é hizo representar esa preciosa joya de arte intitulada *Djamileh*, en la cual aparecen todos los distintivos dramáticos que, á no tardar, prorrumpirían con fogoso y apasionado aliento en *Carmen*, llevaba Bizet en su bagaje artístico, entre otras obras de menor cuantía, *La guzla del Emir*, *Los pescadores de perlas* y *La bella joven de Perth*. Mal recibidas estas obras, producto de un sólido temperamento lírico-dramático, porque, al decir de la crítica,

acusaban tendencias wagnerianas destructoras, y el más alto desprecio de las formas *amables* de la ópera cómica consagradas por la tradición, quiso tomar Bizet un desquite ruidoso y lo obtuvo, merecidamente, haciendo ejecutar en los Conciertos populares dos fragmentos sinfónicos llenos de un vigor de inspiración y de un acierto en el toque delicado que no excluía lo profundo, jamás alcanzados por los artistas de aquella ya lejana época, época de sañudo encarnizamiento contra Wagner, mantenido y alimentado á la par por artistas temerosos de ser desenmascarados y por editores codiciosos de su fondo editorial:

« Vuelve Bizet á sus primitivas é insólitas querencias » — dice un desapiadado crítico cuyo nombre me repugna citar — « y hace representar en la Ópera Cómica (22 de marzo de 1872) una obrita en un acto, *Djamileh,* producción descabellada en la cual parece quiso acumular á granel todas las vaciedades más antiescénicas de que pueda dar triste muestra un músico ». « Como no se han vaciado de una vez todas las inmundicias críticas », — escribe otro crítico, cuyo nombre tampoco merece el honor de una cita, esto que se leerá con sorpresa y asco : « El asunto del libreto, entresacado de un poema de Alfredo de Musset, *Namouna,* no cuadraba poco ni mucho á la música. Triste destino de todos los libretos entresacados de las obras de este poeta, el menos natural de todos los poetas, á pesar del materialismo que es el fondo real de sus creaciones y la moralidad de las mismas. Luis Gallet, el libretista, y lo mismo el músico, en vista de la acogida alcanzada por su obra, meditarán sobre los graves defectos en que han incurrido y modificarán, sni

duda, su itinerario artístico... ¿Qué clase de interés ofrece ese joven egipcio, Harun, que cambia de querida, es decir, de esclava, cada mes; un escéptico, un enervado, en una palabra, que posee las cualidades morales y físicas de lo que se llama en lenguaje de *boulevard un petit crevé*?... ¿Á qué ofrecerle al público una reproducción del cuadro de Giraud : *Un marchand d'esclaves,* como si les fuese agradable á los *dilettanti* y á las personas de gusto ver convertida esa graciosa, espiritual y poética escena de la Ópera Cómica en mercado de carne humana?... No, la música no se presta ni se prestará jamás á expresar la voluptuosidad (?), y las impresiones groseras del amor físico (?), porque estas cosas están fuera de su dominio, porque allí no hay ni sentimientos, ni ideas, ni ingenio, ni corazón (!). Y, en cuanto á la música, ¿cuáles son las cavatinas (?), los dúos, que nos ha enviado el Oriente? ¿cuáles son las melodías apasionadas ó conmovedoras que han llegado del país de los *harem* y de la poligamia? ¿nos toca á nosotros, occidentales, la triste suerte de poner en música los amores de esas gentes, ni aun suponiendo que puedan poseer nuestro modo de sentir, nuestras ideas, los caprichos de nuestra imaginación, cosas que les son completamente desconocidas y extrañas?

« La música que Jorge Bizet ha escrito sobre este libreto es tan extraordinaria, tan rara y, en una palabra, tan desagradable, que se diría consecuencia de una apuesta. Extraviado, siguiendo las huellas de Wagner, ha dejado atrás á su mismo modelo acumulando rarezas sobre rarezas. Puede perdonarse la ausencia de toda melodía... Pero que la sucesión de

los sonidos y de los acordes; que los procedimientos armónicos del acompañamiento no pertenezcan á ningún sistema de composición conocido y clasificado, esto no puede perdonarse, es un error de juicio muy de lamentar en un músico tan hábil como Bizet. La forma rítmica de la obertura es de las más conocidas y modernas; pero es tan singular la concordancia de los sonidos, que la música del tiempo de Ramsés y de Sesostris no parecería más extraordinaria y descabellada á nuestros oídos modernos. Durante el curso de la obra, apenas si pueden citarse una frase de un dúo de hombres, otra del trío y de un coro, y algunos chispazos de melodía y de expresión del dúo final. Todo lo demás me ha parecido tan erizado de disonancias y de cacofonías armónicas, que comparadas con los atrevimientos de Berlioz son inocentes juegos de niños ».

La historia de tan odiosos ensañamientos iba á tener un desenlace funesto y próximo. Aparecía á poco aquella deliciosa partitura, intitulada *L'Arlésienne* : luego aquella *ouverture* de *Patrie*, página nerviosa llena de vigor y de alta inspiración, dos obras acogidas con cierta tibieza : y en 1875 (3 de junio) *Carmen*. Tres meses más tarde, día por día de la primera representación de esta obra, moría el pobre Bizet, súbitamente, como herido por un rayo, víctima de un ataque al corazón.

Ante esa desatentada historia de iniquidades : ante el espectáculo de esa mísera condición humana, feroz en odios que no perdonan, exclama uno con el Profeta : *in pace amaritudo mea amarissima*! Se explica, hasta cierto punto, el ensañamiento contra

Berlioz, provocado por sus escritos y habituales intemperancias, siempre excusables tratándose de un incomprendido como él : pero, ¿cabe, acaso, explicación lógica ante el espectáculo de esa crítica pedestre y del vulgo de oyentes siempre á la reata, conjurados contra Bizet, que era la misma bondad; contra Bizet que no había herido á nadie, ni de palabra, ni por escrito ?

Una sola cabe. Que todos los conjurados de entonces, los músicos aclamados de ahora, pigmeos como eran, si bien belicosos y *hábiles* flecheros, no habrían alcanzado jamás un codo de alto. Ni existirían, quizá; Bizet los habría inutilizado para siempre, y Francia tendría, ahora, un compositor lírico dramático, una naturaleza de gigante en arte.

(Mayo, 1905).

ANTONIO DVORAK

Smetana, Fibich y Dvorak, he aquí la trinidad de ingenios potentes que, en variadas manifestaciones musicales, ha dado al arte nacional bohemio una vida de intensidad que sorprende por la fertilidad de invención, la tendencia hacia la nacionalidad por virtud de la canción popular, y por la aplicación de un trabajo común á un arte, si sabio y refinado, lleno de conmovedores arranques y de ardores generosos. La Psiquis del alma nacional bohemia ha despertado, gracias á la convicción comunicativa de los tres peregrinos ingenios : entre ellos y el alma nacional rusa, hecha verbo por la evocación popular de Glinka : entre ellos y Peter Benoit, que ha dicho á la musa del pueblo neerlandés « canta á tu patria » y ésta ha cantado, después de largo enmudecimiento; existen comunidad de vínculos artísticos, completo acuerdo entre los

principios y el fin que se desea obtener, emulación fecunda, unión en una aspiración común encaminada á elevar y ennoblecer el arte decadente é industrializado de casi toda la producción musical moderna.

Saludemos con aplauso y admiración á esos tres ingenios que, modulando sus cantos al son de lo tradicional del alma bohemia, han dado á la madre patria un arte nacional, un arte nuevo hacia el cual vuelve sus ojos la Europa culta, admirada de tan fecunda iniciación.

Praga, no ha mucho, dedicaba á la producción de sus tres grandes músicos un gran festival, imponente manifestación á la vez musical y nacional que reunió en una aspiración común á tres mil quinientos cantores, llegados de todos los extremos de la Bohemia para tomar parte en tan gran solemnidad artística; la aspiración común de cantar á la patria, y la de enaltecer á los que habían puesto en sus voces y en sus pechos los sones de aquel cantar. Así sabe honrar la patria agradecida á los que en su nombre la encumbran, impulsados por un ideal social y artístico que ennoblece y regenera á los pueblos. Aquellos tres mil cantores entonaron en presencia de ocho mil espectadores el oratorio de Dvorak, *Santa Loudmila* : la falange instrumental ejecutó una de las mejores y más geniales sinfonías de Smetana y otra de Dvorak, y de aquél, además, uno de los seis poemas sinfónicos reunidos bajo el título genérico de *Mi Patria*; el tercer día del Festival le tocó el turno á Zdenko Fibich, aclamado en aquella sin par y genial gran escena dramática para orquesta, coro y solos, intitulada la *Fiancée du vent...*

Casi al día siguiente de esa conmovedora fiesta de la patria, caía como herido por el rayo y víctima de un ataque apoplético, Antonio Dvorak. Todos los periódicos de Europa lamentan en estos momentos la muerte del malogrado compositor, nacido en Nelahozeves, cerca de Kralup (Bohemia), el 8 de septiembre de 1841. Hijo de un modesto mesonero, desde su infancia manifestó gran afición al violín, en cuyo estudio le inició el maestro de escuela del lugarejo. Abandonada la residencia natal dirigióse á Praga, en donde adquirió más sólida instrucción musical bajo la dirección de Pitzsch. Como Brahms, ganaba su vida tocando el piano en reuniones familiares y, al mismo tiempo, desempeñaba una plaza de violinista en una modesta orquesta de la población. Así pudo comer y continuar sus estudios hasta que, habiendo podido obtener una plaza de violinista en el Teatro Nacional de Praga, y lanzado á la composición, fué coronado por un éxito poco común un himno para coro y orquesta, escrito y ejecutado en 1873, que puede considerarse como el punto de partida de su carrera artística.

Habiéndole acordado el gobierno una subvención, pudo entregarse con ardor á la composición, y lo que vale más, con entera independencia. Consolidó la reputación del joven compositor la protección de Listz, Mecenas de muchos artistas, y más tarde la de Brahms, y esto hizo que su talento no quedase encerrado dentro de las fronteras de su país. Nombrado doctor de las Universidades de Praga, Cambridge y Oxford, miembro de las Academias de Bohemia, de Austria, etc., se le gració en 1890 con el

título de profesor del Conservatorio de Praga, y dos años más tarde se le confió una de las cátedras más importantes del Conservatorio nacional de New-York.

Dvorak ha producido mucho y bueno, y aun superior, en toda clase de géneros. La sinfonía y la música *da camera,* bajo los aspectos más variados, da buena prueba de la riqueza de recursos de su pluma ágil, brillante, bien templada por la solidez de estudios.

Las piezas características para piano y otros instrumentos acusan, casi siempre, la tendencia del nacionalismo eslavo, especialmente sus *dumka* (elegías), y sus *furiante* (danzas nacionales bohemias). Notables é inspirados en los accesos del alma nacional bohemia son sus poemas sinfónicos, el *Rouet d'or, Vodnik, Polednica*; sus oberturas dramáticas *Husitska* y *Mi Patria*; su *Requiem,* su *Stabat Mater,* sus oratorios, la *Santa Loudmila* y la *Novia de la fantasma.* Maravilla que un compositor tan dramático como Dvorak no haya sido tan afortunado en sus composiciones lírico dramáticas, como en las sinfónicas y *da camera* : entre sus óperas figuran los *Tetards* (1874), *Wanda* (1875) y la últimamente estrenada, poco antes de morir su autor, y representada en el Teatro Nacional tcheque, *Armida,* cuyo éxito fué un tanto indeciso, influído como aparece Dvorak por el genio de Wagner, á pesar de la riqueza de invención y lo característico de su personalidad.

La muerte del simpático compositor ha sido un día de luto nacional para su país.

Esa trinidad de compositores representantes de una nueva nacionalidad musical ha hallado en las leyendas y en las tradiciones nacionales de su pueblo aquella

corriente, poco explorada todavía, que, como la fuente de Juvencio, regenera todo lo que se baña en sus cristalinas aguas. Todos los que se han acercado á su pristino caudal, han sabido cantar en el alma del pueblo, en los modos característicos de cada raza, en aquella *música natural* que cada uno ha aprendido á balbucear desde la infancia : por aquella corriente exploraron con el alma en gracia Glinka, Chopin, Benoit, Grieg... todos los que perdurarán, porque sus obras sanas están impregnadas de una fragancia suave que no se evapora jamás. Ahí están en pie, vivas siempre para probar lo que perdura el elemento sano de las mismas, las de Weber, las de Schubert, las de Brahms, al lado de las cuales las generaciones futuras colocarán las de Smetana y las de Dvorak.

(Mayo, 1904).

8

RICARDO STRAUSS

DON QUIJOTE

Me puse á temblar cuando leí : « En la sesión solemne que en la Universidad literaria de Barcelona se dedicará á Cervantes con motivo del centenario, tomará también parte la música ejecutando el *Don Quijote*, variaciones sinfónicas sobre un tema caballeresco, de Ricardo Strauss. »

¿De qué cabeza ha podido salir tan ocurrente idea? ¿Tiene, acaso, algo que ver, el *Don Quijote*, de Cervantes con el buscapié, quiero llamarle así, del *Quijote* de Strauss? Ó hablando en puridad : ¿Tiene algo que hacer la música en la creación cervantesca? Contesten por mí todos los músicos que se han acercado incautos, á esa lucha entre lo ideal y lo real, saliendo todos descalabrados. Pase por la *pintura* de lo ideal y las vaguedades que, traduciéndolas, puede describir, hasta cierto punto, la música, fiada en su poder evo-

cativo. Pero, ¿cómo *pintará*, sin caer en la ridiculez y en un puro juego de niños y de convencionalismos, más ó menos ingeniosos, los conflictos entre lo ideal y lo real? ¿Cómo podrá *describir*, pongo por caso, la pérdida del juicio ocasionada por la lectura de los libros de caballerías? Un *solo* ni dos docenas de *solos* de violín ó de viola, de clarinete bajo ó de tuba tenor, ¿podrán representar, jamás, la figura del Caballero de la triste idem ó la personalidad, un tanto compleja, del buen escudero Sancho Panza? Y ¿cómo *traducirá* la música preguntas y refranes (¡ refranes, nada menos !) de Sancho, amén de advertencias, consejos y promesas de *Don Quijote*; velaciones de armas; una procesión de disciplinantes; viajes en barcos encantados... ó en automóvil; batallas entre supuestos encantadores ó aventuras de frailes de San Benito ó de frailes capuchinos?

Si algo tiene que ver el *Quijote* de Strauss con el de Cervantes, consiste, únicamente, en una mera y pueril correlación de título, más presuntuosa que imprudente. Y me puse á temblar, repito, pensando en nuestra juventud tan desorientada. ¿Qué le enseñará el *Quijote* de Strauss? Que se puede atrever á todo, hasta á hacer entrar en el dominio de la música cuando le ocurra, como á Strauss, cosas tan donosamente musicales como balidos de ovejas huyendo á la desbandada, aspas de molino de viento chocando contra la rodela del héroe manchego, acometidas de tizona, espaldarazos, rebuznos del rucio, etc., todo esto que se *ve* y no se *oye* en el *Quijote*, y hasta lo que se huele, puesto que, según me contaba un pobrete músico ejecutante, acerca de la *propiedad* con que en

las variaciones de Strauss se *traducen* los balidos de las ovejas, producían la ilusión de que olía á cuadra, á lana, y qué sé yo á cuántas cosas más. De aquí á poner en música las aventuras de *Bertoldo y Bertoldino,* las aleluyas de *Don Perlimplín* ó las de *El Hombre malo,* sólo hay un paso. Antes de un año lo van á dar ese paso nuestros jóvenes. Poder del mal ejemplo, de lo que atrae lo antimusical, y de lo que embarullan las novedades viejas y aun viejísimas de los teorizantes que le han caído á la música, y que mal ocultan la ausencia de todo talento y genio musical.

Se repite ahora en el campo de manifestaciones de la música pura, lo que le aconteció á la música polifónica : agotado el saber polifónico de la época de oro de este género de música, dieron los músicos decadentes en la flor de describir musicalmente cuanto les vino en ganas, queriendo atribuir á la música, gracias á los títulos de una obra, una dirección que no resiste á la broma de un cambio de epígrafe : « Noche estrellada », pongo por caso; y ¿por qué no, « Día nublado? »; « Noche de invierno en Calcuta »; y ¿por qué no, « Día de verano en el Congo? » Y para el punto de vista de Strauss : « Desafío de *Don Quijote* con el Caballero de la Blanca Luna »; y ¿por qué no, vamos á ver, con un cuadrillero de la Santa Hermandad ó con el Boticario mayor del reino, aunque no existan ya boticarios mayores ni menores en ninguna nación del mundo?

Beethoven y los muy contados continuadores del coloso de la sinfonía, dieron á esta manifestación de arte todo el poder estético de que es susceptible una creación artística, consolidada de hoy más histórica,

tradicional y estéticamente. Pero llegan los rebañadores de migajas de los grandes festines de los dioses (son los mismos de todas las épocas de decadencia, músicos, escultores, poetas, *continuadores* de Miguel Ángel, *glosadores* de Beethoven, *enmendadores* de Fray Luis de León); llegan los músicos figurativos, los músicos de sinfonías con programa, los músicos literatos; y como dice Hanslich, « tratan de dar, como por sorpresa, solidez á sus teorías que deben ser falsas, pues, si por una sola vía de agua se va á pique un navío, aquél á quien no satisfaga el ejemplo, puede ensanchar el campo y abrir el casco del navío. »

Strauss lo ha abierto en canal. Libre de hacerlo, y de tener ese mal gusto á pesar de su innegable talento. Pero desde el momento en que trata de *hablar* y de *describir* por medio de la música, la saca de quicio, invade dominios cerrados, y cae en la pantomima, y ni aun en la pantomima (que no lo sería siquiera para su caso sin el consabido programa explicativo), sino en una especie de ilustración musical aplicada á un programa de cinematógrafo ó de autómatas de Narbón, con la novedad, introducida aquí por un glosador inventivo, de « exponer los números de las diferentes variaciones ó partes que se indican en el *argumento* (?) en la tribuna de la orquesta para que el público *pueda saber* cuando principian y terminan éstas », ni más ni menos como en la Sala Mercé, y supongo que como en los demás locales en que se exhiben cosas que han de *verse*, muy distintas de las que sólo han de *oírse*.

Preguntaba Fontenelle; — *Sonate, que me veux-tu*? Á las variaciones de Strauss sobre, en, con, por y de el *Quijote*, podríamos responder llenos de con-

fianza en el valor de la música figurativa : — « Sí, sí, somos buenos muchachos para tragarnos todas esas inocentes píldoras de pan y *aqua povis* que nos receta usted en su programa. Leotard saltaba tres trapecios. Usted salta cuatro sin descrismarse ni sufrir deterioros sensibles el sentido común... Sea enhorabuena, y vaya un estruendoso aplauso, que confundido con los que ¡ oh poder de la música figurativa !, *entendieron* de calle la cabalgata de Clavileño por los aires, sin otra explicación del jeroglífico que la exposición del número de orden correspondiente á la variación indicada. Milagro visible de la música figurativa, tanto más de admirar cuanto que apenas si el público ha empezado á deletrear el A B C de la música wagneriana. Ha demostrado en esto, gracias á la exposición de un simple número de orden, que posee unas *entendederas* naturales como la de la muestra, y que *pudo saber*, á ciencia cierta, que se trataba de una cabalgata de Clavileño y no de la cabalgata de cualquier otro cuadrúpedo, con ó sin artefacto de tal.

Tales novedades no son, en puridad de verdad, *nuevas*, antes bien viejas, que de puro viejas se caen. ¿Dónde queda el mismísimo Strauss ante aquella escuela de exégesis de *El simbolismo de las tonalidades*, de Schubart; la *Interpretación de los colores*, de Gœthe; los aforismos de Matthesson, entre los cuales hay alguno de este calibre : que la pasión que expresa la zarabanda, es la ambición : que la chacona traduce, perfectamente, la saciedad, etc. ? ¿Dónde dejan á Strauss los terribles pianistas con sus « Cascadas de perlas », sus « Despertar del león », sus « Aspiración al mar »?

Mal convencido de que todas estas cosas tengan algo que ver con la música, me pregunto : ¿Si serán tomaduras de pelo? Tendría que ver que lo fuese la zumba de Strauss. Habría que consolarse con el refrán: « Cuando el pelo enrasa y el raso empela, con mal anda la seda ».

(Junio, 1905).

LOS VERISTAS

Ostenta este título presuntuoso una variedad de compositores que buscan la Verdad, con letra mayúscula, para que se entienda bien lo que inquieren, por los amenos campos, ni agostados ni agotados, al parecer, de la ópera. Desdeñan la leyenda y se declaran enemigos de lo convencional, sin notar que caen en otros convencionalismos extremados. Aunque el inquirimiento de la tal Verdad se presta más á lo ridículo que á la seriedad que merece un buen concepto de arte y, en substancia, es más tarea de desocupado que para declarada y resuelta en música, y en música de ópera al uso; lo curioso es, según ellos entienden, que la Verdad no puede cobijarse bajo el manto real, la toga, la clámide ni la coraza de aquellos honradotes personajes de la ópera *vieux jeu*; y que, por lo tanto, dondə hay que perseguirla es bajo la honrada

blusa, la zamarra, el pantalón de pana ó en la faja del pueblo ó del populacho. Por entre los hilachos de la zamarra é indumentarias similares, pretenden los compositores del margen llegar á la representación directa, imparcial, sobre todo, y absoluta de la realidad; y esto tirando, simplemente, del botón ó del llamador de la emoción sincera, cuando se halle el compositor *verista* en frente de uno de los espectáculos de la vida que requieren un llamamiento tan cómodo puesto al alcance de la mano.

Italia está inundada de compositores de la variedad *verista* : ahí tienen ustedes á prueba de desdenes y rechiflas, mal disfrazadas con el reclamo de la gacetilla ó de la agencia teatral, á los Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano y otros dioses menores y mínimos del *verismo*. Francia posee una rama de *veristas* que, como afirman los mismos franceses, ostenta, como frutos híbridos, « la obra *amère* de Alfredo Bruneau, y el drama *affadi* de Gustavo Charpentier ».

Entre la variedad de *veristas* franceses é italianos, existen diferencias de monta. Los italianos sacan los asuntos de sus libretos *veristas* de la novela, de la historia ó de lo que entienden por tal, y hasta de la anécdota y del chascarrillo familiar. Más rigurosos ó exclusivistas los franceses, sólo admiten en el cuadro de sus personajes al pueblo y aun con frecuencia al populacho contemporáneo, á la gente del bronce ó de la hampa. Entre estos músicos *veristas* existen las afinidades de filiación, que han puesto en predicamento de corrupción moral y literaria á los naturalistas de la... literatura del mismo título. No sé ni

quiero saber si los *veristas* creen haber hecho obra de mentalidad y de patria, de justicia y de renovación social, eligiendo tales y determinados asuntos que, de todos modos, están á mil leguas de los medios propios idealmente limitados de la música. Lo que me importa averiguar es si esos *veristas* franceses de la vida prosaicamente ordinaria del populacho, han descubierto algo, algo nuevo y con sinceridad sentido, algo musical, á no ser que tengan por nuevo el simbolismo musical de que echan mano para aplicarlo, en vez de al atrio de una mansión de dioses y de héroes, á la escalerilla nauseabunda de una casa de vecindad. Wagner previno que el símbolo cuadraba bien al asunto legendario, al mito, porque los personajes, moviéndose dentro de los límites de lo real y lo ilusorio' podían expresar ó hacer transparentar una idea dentro del ambiente expresivo de la música, que es el arte por excelencia que más que de ideas, tal como las concebimos, vive de relaciones de sonidos, y de las evocaciones, misteriosas por lo vagas, que los sonidos promueven. Hay que preguntarse por qué medios singularísimos ese hombre que viste pantalón de pana, que se preocupa de ganar, honrada y prosaicamente, el pan de cada día : hay que preguntarse, repito, cómo podrá ese pobre diablo encarnar, pongo por caso, la Dominación, con mayúscula, ó el Placer, con mayúscula también, de París ó, simplemente, de Batignolles. Glosadores pacatos de Wagner, aunque se resisten á confesarlo, influídos y más que influídos inutilizados por él, no comprenden á su modelo y, como era de esperar, no han sabido traducirlo ni se han asimilado, poco ni mucho, la parte asimilable de real y verdadero

progreso con que, como todo hombre de genio, selló su producción de arte. ¿Tiene, acaso, algo que ver el simbolismo de Wagner con la indigesta mezcla de realidades á « la pata la llana », ordinarias, de los personajes *veristas* de tales engendros; con la creación lírica del modelo ramplonamente parodiado, y con la poderosa técnica clara y lógica de músico de gran talento con que la expone y traduce, por medios puramente musicales dentro del dominio propio del arte músico; con esa literatura de iletrados; con ese rebuscamiento atormentado de metáforas trilladas y desmañadas figuras retóricas de la lengua, ni sencilla ni directa, de los personajes de *aleluyas veristas*?

No : el símbolo no está ni puede estar en el lenguaje ni en la fórmula de convención al uso, aunque nos lo asegure y afirme el letrero ó marca « yo soy el Placer », « yo soy el Deseo » — que, para el caso, podría expresar lo mismo cambiando tan sólo de epígrafe : « yo soy el Hambre », « yo soy el Escozor. » Según los *veristas*, el símbolo ha de buscarse en la música que « sigue los contornos de la palabra hablada », y los « registra como un gramófono »; en la orquesta que « los hace oír » y los repite hasta la saciedad; en el arte de expresar lo inexpresivo ó que no vale la pena de subrayar expresivamente; en el uso y abuso de echar mano de las rancias transformaciones escolásticas de contrapunto por disminución, por cambio de ritmo, por movimiento contrario...; especulaciones infantiles de arte impropias de artistas serios y... hombres que nos hacen retroceder á la época de los cánones cangrizantes, verdaderos *rompecabezas* y geroglíficos musicales, como los famosísimos del nefasto

tratadista Cerone, representados en forma gráfica de ollas, ánforas, castillos, que se resolvían... á fuerza de pan, como el baturro del cuento se amañaba para tragarse todo un carnero asado. Aquí no hay más arte ni nada que se parezca á música que la aplicación necia, un si es no es brutal, de un procedimiento ó de impresiones completamente mecánicas; un perpetuo atentado á la música; una armonía desnaturalizada, y un « contrapunto de varapalos para música de rebuznos », como decía el otro.

La Sociedad de las Grandes Audiciones musicales de París, dice una revista profesional, « juzgó necesario revelarnos la mediocridad de las bellas manifestaciones antiartísticas » de los *veristas* italianos, y franceses é italianos *veristas* se han tirado los trastos á la cabeza... *sin comprenderse.*

Italia se ha enfadado porque, de creer á los franceses, « parece que no les basta á los italianos la buena acogida que dispensamos á sus cómicos, á sus cantantes, y á aquéllos que ella llama « sus músicos »; parece, además, que obramos con ellos de mala fe; que estamos celosos de su Mascagni, á quien Massenet no ha hecho más que copiar en su *Navarraise*; en fin, que nuestra esterilidad musical nos inspira aquellas severidades que no merecen, por cierto, sus Cilea y sus Giordano. »

Los italianos ante el desastroso efecto artístico y financiero de su campaña actual *verista* en el teatro Sarah-Berhnardt, de París, ponen el grito *fino alle nuvole,* se destemplan y afirman indignados, « que bien valen ellos, y aun más que ellos, lo que sus *manqués* Gounod, Massenet, Debussy, etc., » incluyendo

en la lista de los *manqués* al mismísimo Bizet.

Declárase y se encona la guerra cuando los *veristas* franceses leen esas destemplanzas y « ¡ arda Troya ! » — grita la crítica francesa — « arrastrada á las gemonías » por la crítica italiana. « Que nuestros vecinos nos invadan, si esto les viene en ganas : que empleen en atacarnos toda su desfachatez, toda su vanidad y su carencia de escrúpulo y de buena fe. Allá ellos... esos japoneses (!) de la música. »

De toda esa divertida guerra entre *veristas* franceses é italianos, repetición atenuada de la antigua entre *Gluckistas* y *Piccinistas* ¿qué quedará? Nada, porque de toda esa variedad de músicos *veristas* no ha de salir un Gluck.

¿Un Gluck? Ni soñarlo. La Verdad de los músicos veristas franceses é italianos es una de tantas verdades de Perogrullo, que á la mano cerrada llamaba puño. Para verdades el tiempo, y para la justicia que merecen los *veristas* del margen, el buen sentido y el fallo de la posteridad, que echará en cara y preguntará á la mayoría de los músicos actuales si ha perdido el tino y la clara noción de arte.

(Junio, 1905).

EDUARDO ELGAR

Creen las gentes poco formales y poco observadoras que el genio inglés es demasiado práctico para que pueda gustarle la música, el arte más ideal y el más psicológico de todos. No se han hecho para ellos los matices delicados y etéreos de las altas manifestaciones musicales : los simbolismos sonoros, positivistas como son, aunque se dice de ellos que son soñadores, no hablan ni dicen nada á su imaginación : por esto en hecho de música, suele afirmarse en son de chacota, que los ingleses aplauden de presente lo que entienden, y de futuro, por anticipado, lo que entenderán mañana. Estas y otras ideas corrientes y molientes son completamente erróneas. No es insensible á los encantos de la música el pueblo que dedica en la abadía de Westminster un espacio á la sepultura de sus grandes poetas, bautizado con el delicado título

de *Poets corner*; allí, presidiendo la glorificación póstuma de los grandes genios de la patria, Shakespeare; allí el delicado Tennyson cerca de un famoso *ménestrel*; allí Haendel, el creador del *Mesías*, un alemán, inglés por sus obras, por adopción, y reconocimiento; allí el malogrado Purcell, el primer músico nacional de Inglaterra y de toda Europa...

No se tiene el derecho de motejar de indocto en materia de música á un pueblo como el inglés, que ha hecho del cultivo de la canción popular un verdadero culto; que en millares de ejemplares impresos con la notación gráfica llamada *Tonic-Solfa* propaga las mejores canciones populares de su pueblo, los corales de las grandes concepciones de los Haendel y los Bach para que los entonen todos, cantores y pueblo, en los grandes *festivales*, verdaderas conmemoraciones musicales que no posee ni ha podido instituir, tan *prácticamente* desde el punto de vista social, ningún pueblo de Europa; que eleva á la categoría de fiesta nacional, en la intimidad del hogar, el *Christmas* de Navidad, y ahí están las descripciones deliciosas de esta fiesta en boca de Washington Irving, ó en los tiernos cuentos de Dickens, sobre todo en aquellas sus dos obras maestras, *Christmas carol* y los *Carillons*, sin olvidar la página íntima y exquisita trazada por George Elliot en su *Molino sobre el Floss*...; que guarda y exhuma para las grandes ocasiones el ciclo de sus antiguas canciones, la aristocracia musical de su espléndido *folk-lore*, el bellísimo romance irlandés del *Ministrel-Boy* ó el sentimental *Home, sweet home* que conserva en su mente y en su corazón todo inglés de vieja cepa, y que brota de sus

labios convertido en canto... cuando « el agua murmura suavemente su minueto en la tetera », según la expresión de Wordsworth en su *Personal Talk.* Viene á cuento la cita, porque se ha sacado partido de ella para medir el talento musical de sus compatriotas y afirmar, con la intención que se adivina, que se satisface la afición á la música oyendo, simplemente, el murmullo « del agua que entona á la sordina su minueto en la tetera. »

Dejando cuchufletas á un lado, puede afirmarse que Inglaterra es uno de los países en que la música ha sido más honrada, así en la antigüedad como lo es actualmente. La escuela de sus polifonistas compite en el siglo XIV con las más avanzadas de Italia y Francia, especialmente en la forma madrigalesca. La producción de sus magnos clavicordistas del mismo siglo, William Byrd y John Bull, sólo ha sido superada por la de Antonio Cabezón (1510-1568), el predecesor, hasta hoy, de toda Europa, así en mentalidad genial de forma y fondo, como en sentimiento que brota de dentro. El nacionalismo musical en la personalidad del sublime Purcell, muerto en 1595, es un hecho excepcional. Enmudece la música á su muerte, y no se puede señalar en Inglaterra un sólo compositor que haya producido obras de algún interés general.

Á fines del siglo pasado cesa el enmudecimiento y surge un compositor que, á fuerza de trabajo y de tenacidad, conquista, primeramente en Inglaterra, admiraciones indiscutidas, y logra llamar, poco á poco, la atención de la Europa artística.

El compositor que señalo hoy á la atención de los músicos que estudian, llámase Eduardo Guillermo

Elgar, nacido en Broadheath (Worcester) el 2 de junio de 1857.

Estudió casi á solas cuanto debe estudiar un músico sólido. Dióse á conocer en un *Intermezzo* para orquesta. Elgar no es un revolucionario. Lo que le caracteriza es, más bien que la originalidad de la forma, un talento lleno de serenidad, que atrae, no tanto por su misticismo y ternura de concepción, como por aquella alegría sana, ingenua, sincera, divinamente bella, que endulzó las horas de desesperación de un Beethoven.

Elgar se ha dedicado á la composición de oratorios y de cantatas, y muy especialmente al repertorio corriente de música religiosa, que es abundantísimo en su producción. Puede afirmarse que la inspiración religiosa es la más favorable al autor del *Sueño de Gerontius* y de los *Apóstoles*. Sostenida por una especie de fervor de adoración, su música, cuanto más mística y fervorosa es tanto más expresiva, elocuente y libre. Así se explica que el *Sueño de Geroncio*, á pesar de la acción, las peripecias y el elemento exterior de la misma, reducidos á muy poca cosa, será la obra más perfecta, la más cautivadora entre todas las de su autor, hija del impulso espontáneo de la naturaleza y temperamento artístico de Elgar.

El renombre de Elgar en el extranjero débese, no á sus oratorios, sino á una obra orquestal, las *Variaciones sobre un tema original*. Existe cierta afinidad de forma y procedimiento entre esas *Variaciones* y el *Zarathustra* y la *Vida de un héroe*, de Ricardo Strauss, y hasta el mismo *Sueño de Gerontius* no deja de ofrecer analogías, especialmente en el plan, si se compara con el de *Muerte y transfiguración*. En las *Variaciones*

en cuestión, la misma dedicatoria nos informa que el autor se propuso *pintar* á algunos amigos suyos : el tema titúlase, *Enigma*, y cada variación aparece rotulada con iniciales, un nombre escueto, ó sencillos asteriscos. « He tratado de crear los temas » — nos dice el autor — « fijándome en la personalidad de los amigos á quienes he deseado retratar. No sé si la idea es demasiado íntima para que se me dispense de manifestarla al público : lo que sé es que... es muy divertida. »

Elgar posee en su *haber* de producción la obertura *Froissart*, la cantata el *Chevalier Noir*, las escenas para coros y orquesta, *Alpes de Baviera*, otra cantata, *El rey Olaf*, que data del año 1896, una de sus obras más importantes á la cual debe, principalmente, su merecido renombre. *El sueño de Geroncio* y *Los Apóstoles* datan, respectivamente, de los años 1900 y 1903. Su última producción, publicada recientemente, es una obertura de orquesta, intitulada, *In the South* (*En el Sud.*)

El *Sueño de Gerontius* está inspirado en un poema del cardenal Newman. He aquí el asunto: Geroncio reza fervorosamente sintiéndose morir. Libre de la humana envoltura, su alma, guiada por un ángel, remóntase hacia las regiones etéreas. Óyense á lo lejos coros irónicos de demonios; á poco el canto de los bienaventurados, y el alma reconfortada de Geroncio llega ante el Juez al son de los coros de gloria y hosannas entonados por legiones de ángeles y querubes, vírgenes y santos.

El asunto de este oratorio, como se ve, es esencialmente lírico, sin acción en el sentido habitual de la

palabra, pero avalorado por una progresión continua de intensidad emotiva.

Los Apóstoles es obra más compleja. El plan, cuyo texto ha combinado el compositor mismo, es éste : Coros y el ángel Gabriel alaban al Señor; la orquesta describe la aurora que brilla sobre el templo de Jerusalén. Cantos de acción de gracias por los apóstoles que se inclinan ante Jesús. Sigue una escena inspirada en el Sermón de la montaña. El *historicus* ó recitante (como se ve, el autor adopta este interventor en la acción, y lo emplea tal como lo emplearon los autores de los primeros oratorios) describe el viaje sobre el mar de Galilea. Desde lo alto de la torre de Magdala, óyese la plegaria de María Magdalena. El autor nos transporta luego á Cesárea, y después á Cafarnaum. Comienza la segunda parte en la cual descríbense la traición de Judas, Getsemaní, el Gólgota, el entierro de Cristo y la Ascención triunfante al cielo. Todas esas descripciones son muy sobrias, reducidas á una breve recitación, á algunos fragmentos de escenas y, á veces, á un comentario confiado á los mismos personajes, con lo cual evita la interpretación demasiado directa y teatral del asunto.

El mero intento de abordar un asunto de tan enormes proporciones como el del oratorio de *Los Apóstoles*, supone que la tetera de Wordsworth canta, al hervir el agua, cosas más substanciosas que un inocente minueto; supone, además, que Inglaterra posee, quizá, un compositor de la raza de los Dunstable, los Byrd, los Munday y los Purcell.

(Octubre, 1905).

HANS DE BÜLOW PEDAGOGO

La historia de la cultura musical contemporánea ha tenido en la personalidad, poco conocida, de Hans de Bülow, un gran vulgarizador; su influencia no ha podido manifestarse más que de un modo indirecto, absorbidas todas sus iniciativas al papel reservado al intérprete — instrumentista ó director de orquesta — al comentador, en una palabra, al pedagogo.

Los dos primeros títulos de gloria por haber *descubierto* á Wagner, concédelos con justicia el aura popular á Liszt y á Bülow, olvidando que aquél fué un genial pianista y, en alguna parte de su producción, un compositor discutible, y que éste no fué afortunado desde el punto de vista de la inspiración personal, ceñida su obra á una veintena de composiciones poco interesantes, encaminada toda su actividad á la inter-

pretación y á la pedagogía. Dos direcciones, pues, que sólo son divergentes en apariencia, constituyen la personalidad excepcional de Hans de Bülow, la propaganda wagneriana, y la depuración del gusto basada en la cultura más comprensiva y respetuosa de los grandes clásicos.

Poseía grandes cualidades para hacer fructíferas su doble obra de propagador y pedagogo; el cosmopolitismo que daba amplitud inconcebible á sus juicios; el conocimiento de siete lenguas y sus correspondientes literaturas; su memoria prodigiosa, que puso en moda la dirección de orquesta sin partitura; la facultad de identificarse con el maestro interpretado, llegando á la absorción de su propia personalidad; y, en fin, aquella su intransigente independencia paradójica, que tantos disgustos le produjo, exacerbando odios y rencores profesionales, todavía no olvidados después de su muerte.

Toda interpretación estética, sean cuales fueren las apariencias, es siempre reflexiva. Por esto en la interpretación de Bülow todo aparecía preconcebido, hasta en los menores detalles; y esta premeditación, aparente, sin embargo, producía efectos luminosos, llenos de relieve, de culminaciones y plasticidades indefinibles, que acusaban el gran sentido de la línea pura. Quedaba el oyente impresionado ante aquel « algo » perfecto en sí y definitivo : ante aquella emoción conmovedora obtenida á fuerza de belleza. Así podía escribir Bülow : « El intérprete es el provocador de impresiones. Provocar impresiones, impresiones profundas y fuertes, es el deber y la recompensa del intérprete. » Estas particularidades de la interpretación de

Bülow revelan el carácter eminentemente pedagógico de su genio. El doctor Riemann observaba, que Bülow « no se ceñía solamente á interpretar sino que *enseñaba* ». Tales eran sus tendencias didácticas, y por esto cuando detallaba un pasaje con persistencia particular — por ejemplo una parte interior orquestal rutinariamente ahogada por los porta-compases ordinarios — dirigía su mirada hacia el público como diciéndole : « ¿Oyes? pues así es como debe subrayarse este pasaje ». Si batuta en mano solía hacer esto, no hay que decir á qué mímica expresiva, llena de expansión, se entregaba en sus famosos *recitals*, puestas sus manos sobre el teclado del piano. Y en esto no había sombra de pedantería, tratándose de un artista que tenía horror á los pedantes, «esos guardianes con privilegio de invención de lo Bello y lo Verdadero », como los llamaba con acento de feroz ironía.

Las predilecciones pedagógicas de su personalidad de artista docente iban todas á la obra magna de Beethoven, « al maestro de todos los maestros, al hijo encarnado del Dios música ». Á exaltarlo, á purificar su culto, tiende el esfuerzo inmenso de su vida. El nombre de Beethoven se le viene á la mente en toda ocasión, instintivamente, como el ritmo interno de una convicción profunda y conmovedora. « Mendelsshon » — escribe — « procede directamente de Mozart : ambos supeditan la idea y el contenido á la forma pura, á la belleza de la misma. El principio de Beethoven es distinto (hablo de la música subjetiva, es decir, de la música instrumental): lo esencial para él es la Idea, *tempore et dignitate prius*, condición *sine qua non*. La Idea crea la propia forma de la obra;

obtiene, siempre, la expresión adecuada y parlante sin necesidad de sacrificarla, antes bien depurándola y ennobleciéndola. Aparte, quizá, de la sonata en *fa sostenido* menor, de Hummel — y, naturalmente, de las obras de un Chopin y de un Schumann, — nada se ha escrito, después de las sonatas de Beethoven, que valga la pena de llamar la atención. El *Clavecin bien tempéré* es el Antiguo Testamento : las sonatas de Beethoven, el Nuevo : sólo en ellas debemos creer. »

Invitado Bülow por vehementes y repetidas solicitaciones de Franz Liszt, colaborador de la *Edición instructiva de los clásicos del piano*, de Cotta, de Stuttgard, aceptó la proposición de emprender el comentario de la parte más importante de la obra pianística de Beethoven, desde la *opus* 53. Terminado el comentario, apareció la primera edición en 1871, arrebatada materialmente, en pocos meses, por el público, y vulgarizada de día en día por incesantes reimpresiones.

Los comentarios del pedagogo son obra de un verdadero iniciado. Nadie posee, como Bülow, aquellas tres cualidades que forman la mentalidad de los hombres educadores : la intuición, el análisis y la síntesis. Halla en la obra magna de Beethoven el *melos* á través de las más enrevesadas figuraciones, en los nexos armónicos, en las alusiones á un tema anterior; propone todo un orden de organizaciones métricas cadenciales; formula la concepción interior de modo que corresponda á la ejecución exterior; percibe la armonía latente á través de la armonía aparente, elucidando, sin cesar, el *substratum* psicológico de los diversos elementos de la obra; no se queda corto rectificando, modificando,

y corrigiendo *erratas* tradicionales, justificando, siempre, sus procedimientos; no cesa jamás de recomendar una observación servil y pedantesca del texto, en el cual el espíritu y la letra se confunden. La crítica ceñida, precisa y terminante, y la libertad superior de la impresión personal, producen una serie de observaciones dignas de ser anotadas : « Quien no pueda *cantar interiormente* los diferentes melismos de este pasaje (de la sonata *Les Adieux*) será incapaz de interpretarlo ». — « Los adornos sirven para hacer ondular una línea recta : cuando atentan contra el dibujo de la frase deben rechazarse como parásitos ». — « Estos acordes han de sonar como si llegasen del otro mundo, deslizándolos hacia el oyente como sombras ».

— « Cuidado con las tentaciones de producir un *heroico* efecto de bajo ».

— « Á los intérpretes no atacados de vandalismo artístico les aconsejaríamos la repartición, pedantescamente exacta, de esos tresillos ».

— « El que en esos graciosos arabescos sólo vea un ejercicio del espíritu, que se contente leyéndolos : no se han escrito para él ». En algunas observaciones cree uno ver á Bülow sentado enfrente del teclado, y escampar sus grandes ojazos amenazadores sobre un público conmovido, aterrado. ¡ Con qué ferocidad anatematiza las licencias diletantescas del *sentimiento natural*; la estética estrecha de « ese kalmuko de Oulibicheff »; las *depredaciones* de « ese idiota de Schindler, culpable de no haber comprendido el dualismo de la *opus* 111 ! »

Tales son los aspectos principales de la glosa beethoveniana de ese maravilloso pedagogo, la más deta-

llada, minuciosa y elevada, á la vez, la más genial que haya inspirado la obra íntima, quizá la más grande, llamada, admirativamente, *Las Sonatas de Beethoven.*

(Noviembre, 1905).

LEONCAVALLO

ZAZÁ

El autor de la quisicosa de este título, es el más inocentón de todos los actuales *veristas* italianos, confeccionadores y proveedores de ópera para las necesidades comerciales de las casas exportadoras de esta mercancía.

No se trae nada, ni siquiera aquella miaja de trastienda en la que se pasan de listos para conmover á los públicos de ópera, de suyo inclinados á la sensiblería, los Puccini, los Mascagni, los Cilea, los Giordano y demás *mucisanti* del margen.

Empezó la notoriedad del autor de *Zazá*, notoriedad de cartel y de periodiquillo órgano de la agencia teatral de contratos y elogios á tanto la línea y proporciones del tipo de letra, para mantener siempre en caliente el reclamo, con los *Pagliacci*, porque aquello de encararse ante el público el personaje principal de

la ópera les pareció nuevo y *chic* á los *snobs*, mal enterados siempre, que empezaron por jalearla recomendándola á los *filisteos* de reata, buenazos ellos, pero con cada tragadera á prueba de indigestiones, que ni para ti ni para mí deseo, buen lector.

Aumentó la notoriedad con los *Medicis*, *Chaterton* y la *Vie de Bohême*, tan flojita y sosona que hace buena á la mismísima de su compadre Puccini. La hinchadura de la notoriedad llegó al colmo con *Der Roland von Berlin*, como si dijéramos : « Visentó el de Catarroxa», ópera en que se repite aquello de... caló el chapeo, requirió la espada, fuese y... no hubo nada.

Zazá, triunfo vaudevillesco del repertorio de la Réjane, puesto en música (el triunfo, que á eso se apunta siempre) por Leoncavallo, se representó aquí á fines de verano por una compañía lírica de la legua. La *afición* dijo que nones, y no tiró el *barret al foch*, porque no había para qué enfadarse dados la estación, el teatro, la compañía y el precio de entrada para disfrutar del espectáculo, la frescura del asunto y del local, de la frescura de la obra y de la compañía y del fresco del autor.

La *afición* se ha quedado con tanta boca abierta viendo trasladada, casi en apoteosis, desde el escenario de Novedades al del Gran Teatro del Liceo la tal quisicosa, que si allí, aunque mal cantada, resultó rematadamente mala, no podía resultar pasable ni aun dorada la píldora con arrequives de buena ejecución y demás circunstancias del caso, que no habrá dejado de agradecer la casa editorial interesada en que... pase, también, por la *afición* ese cáliz de amargura; que así se tragan esas cosas, casi siempre descubiertas por un

tenor ó una tiple, cantando y porfiando, y reiterando el canto y la porfía. ¡ Que esa no cuela ! dirá la *afición.* Tampoco colaba la *Tosca,* queridos míos; y ved como os la habéis tragado descubierta por un tenor. Insistís en que esa, lo que es esa no cuela. Ya se ha dado el primer toque para que cuele. ¿Qué es convertir un desahucio en una semi-apoteosis? Pues... esto, que ya ha colado.

No hay que poner mala cara á esos procedimientos. La *Zazá* es una de tantas óperas como las que se aplauden todos los días. Preocupado ante el éxito de la Réjane, el autor de la música no reparó en que no podía musicarse un libreto tan antimusical como el ideado, tan pálida y deslabazadamente hilvanado por los vaudevillistas franceses Berton y Simon. Todo puede ponerse en música, evidentemente; pero no cuando se trata de hacer arte sincero, una obra de arte. Decía no recuerdo qué músico, que se atrevería á poner música á la mismísima Gaceta de Holanda. Los operistas italianos modernos, más « echaos pa alante » que nadie, son capaces de poner música á las hojas del mismísimo catastro. Las entradas y salidas de personajes, los microscópicos números de café-concierto que componen, especialmente, el primer acto de *Zazá,* á pesar de lo excusables como característica de una representación de *music hall,* son musiquita de opereta, no de comedia lírica, en el sentido elevado de la palabra. La pieza del *vaudeville* original contenía algunas escenas curiosas, que contrastaban por el acento y la emoción, dadas las situaciones especiales, con lo descosido y lo vulgarote del conjunto. ¿Cómo las ha traducido el autor de la música? Como

las traducen los operistas italianos : á fuerza de darle al teclado del piano y de sudar tinta : trabajo de negro cimarrón acarreando música, cualquiera, la que se presenta, pues toda es buena, desde las teclas á la partitura. Todo procedimiento artístico es bueno con tal de que... resulte, sea acanallado, vulgar ó estrambótico. ¿Qué artista digno, por ejemplo, echa mano del procedimiento socorrido de pedir prestado á Cherubini una *Ave María*, mientras *Zazá* canta las lacrimosas estancias de su desesperación á lo Tosti, llenándolas de jipios grotescos?

¿Qué artista pundonoroso pone su firma al pie de las naderías — ¿realistas ó simplemente groseras? — que cantan la madre de *Zazá* ó *Cascart*, el camarada fiel de la heroína vaudevillesca? Lo repito, todo procedimiento artístico es bueno con tal de que resulte. Ved si son honestos, dignos, sinceros y elevados los que han entrado en acción para confeccionar esa quisicosa de mi cuento y... moraleja.

¿Que no parece la moraleja?

Pues no es floja, convertir un desahucio en una semi-apoteosis por simple traslado escénico del palco de Novedades, de donde no debía haber salido nunca, á la *baluerna* del Liceo.

La cosa está tan á punto de caramelo, ¡ oh afición escamada ! que, no te quepa duda, te la tragarás, que te la has tragado ya y, con azúcar, te ha sabido mejor. ¡ Si te conocerán bien que sucumbes... por do más pecado habías !

¿Qué dirás tú, oh anónimo habitante de las alturas del quinto piso del Liceo, el único que, á tu manera y por modo expresivo, protestaste conmigo del *truc*

que se nos jugó la noche del estreno de la *Cavallería*? ¡ Qué has de decir ! que de aquellos polvos de la *Cavallería*, y de los *truc* industriales consabidos nacieron los lodos de la *Zazá*; que vamos ilustrándonos y progresando musicalmente que es una *barbaridaz* : que somos carne de cañón de tenor ó de tiple : que nos atacan por do nos entra la música, por la *voz*, por la única música de la *voz bonita*. ¡ Qué has de decir, tú ! Lo que yo : que nos hallamos en el terreno terciario de la música : y que á este paso no llegaremos nunca á la capa superior : arte.

(Enero, 1906).

E. JACQUES DALCROZE

Dalcroze es al nacionalismo musical suizo lo que Peter Benoit al flamenco : un cantor popular que ha dado á la Suiza *la voz de un pueblo* reintegrada por la canción popular. Es un cancionista. Escribe como Madama de Sevigné; toca cualquier instrumento, como Orfeo; maneja con igual destreza el verso como la batuta de orquesta. Emprende viajes por los cantones de Suiza cantando y acompañándose series y más series de canciones, infantiles, religiosas, alpestres, de gestos, del « corazón que vuela, » de *Les Propos du Père David la jeunesse*, tipo popular que encarna el buen sentido, la sana alegría y la franqueza, algo gruñona, del campesino de los Alpes... Con verdadero talento « Jacques-Dalcroze » — dicen sus admiradores — « ha sabido fecundizar, conciliar dos elementos en apariencia híbridos, contradictorios : la inspiración

sencilla é instintiva que brota del alma del pueblo con el arte y la ciencia que se aprenden en la escuela. Más que esto, pues su obra acusa no sólo aquella unidad perfecta que eleva sobre lo vulgar la inspiración de arte sino aquella sinceridad, no rebuscada, que anima de un soplo de vida, de poesía y de encanto toda manifestación artística. »

El cancionista festejado y amado por el pueblo aspiró, poco á poco, á más altos y peligrosos empeños, que por tal tengo sus *Canciones religiosas, litúrgicas y de fiesta*, un verdadero golpe de maestro. Con buen acuerdo no se inspiró en ningún modelo, ni en las canciones, anónimas ó no, de la Edad Media, ni en las celebradas *proses* adaptadas libremente á melodías en boga, casi siempre vulgares, sino que en su propia iniciativa halló la forma nueva deseada, el estilo popular que cuadra á la canción rejuvenecida en su forma poetizada. Así ha podido crear una serie de obras místicas que entraron, en seguida, en el templo lo mismo que en el hogar del pueblo. Así ha probado, victoriosamente, la posibilidad de que entre en la iglesia una música popular de forma verdaderamente artística.

Otro empeño todavía más encumbrado, si cabe, manifestó Dalcroze al escribir aquella comedia lírica, intitulada *Sancho*, que para decir en su elogio cuanto merece, añadiré, que de todos los saqueadores de Cervantes es el que mejor ha traducido musicalmente el *Quijote*, aunque ceñido el asunto á la visita del héroe manchego al palacio de los Duques. El artista reveló en una serie de artículos sobre la comedia lírica, cuán bien preparado estéticamente se hallaba al emprender la composición de su obra.

Otro curioso empeño manifiesta Dalcroze en sus *Seis canciones de gestos,* subtituladas, *estudios calisténicos,* y destinadas á desarrollar en los niños el sentimiento de la euritmia y la armonía general de los movimientos, como complemento artístico á los estudios de gimnasia y de saltación ó danza. Las seis canciones de gestos están destinadas, respectivamente, al estudio de la postura, de los movimientos de las manos, de la cabeza y de los ojos, en su gesto y continente expresivo, de los movimientos de los brazos, del torso y de la plástica general. Estos estudios de *calistenia* han sido interpretados, públicamente, en Munich, Berlín y otros centros alemanes, bajo los auspicios de músicos, pintores y especialistas de la gimnasia, y adoptados, seguidamente, por profesores de danza y de gimnasia, y por directores de Jardines de la infancia, como ejercicio escolar nuevo de alta importancia para la educación estética y musical de los niños é infantes.

Subiendo siempre de empeño en empeño artístico á cual más interesante, acaba de realizar Dalcroze el más alto y el más patriótico, del cual ha salido triunfante como un héroe de la antigüedad clásica. Me refiero al *Festival Vaudois,* poema musical compuesto en honor del Centenario Valdense (1803-1903). El *Festival* ó *Festspiel* de Dalcroze es una obra de circunstancias, destinada á glorificar la patria suiza, á celebrar los acontecimientos faustos ó las páginas heroicas de su historia; y á sintetizar la vida nacional, sus costumbres, sus tradiciones y sus leyendas. Sin pretensiones de alcanzar una unidad de acción, que la ausencia total de intriga rechazaría, el festival compónese de una serie de grandes frescos en los que se describen

la vida de una nación á través de las edades, de una selección de cuadros presentados como consecuencias de un encadenamiento histórico. Sobresalen en el festival la preocupación de pintar el alma valdense, y el preconcebido empeño de levantar la del auditorio internándole en el tesoro de leyendas del país, riquísimo como nadie puede figurarse, en esta especialidad. El todo forma un espectáculo de gran belleza, noblemente patriótico, y moralizador en grado sumo. Divídese en cinco actos ó cinco aspectos diferentes del país : *La Viña* (Cortejo — Entrada y danza de las vírgenes — Aparición de Baco y bacanal — *Canción é Himno* á la Viña) : *Mondon* (Kermesse — Proclamación del Heraldo y de la Corte de amor — Coralia) : *Lausana* (Entrada de los escolares — Danza de niños Mayos — *Canción del Rey y de la Reina* — (Canto de Pedro Viret) : *Rolle* (Canción de los ballesteros — Canto de las campanas — Himno á la Libertad — Marcha de la bandera) : El *Alpe libre* (1803) : (Danza de las flores alpestres — Canto musical del pastor — *Ranz des Vaches* — Himno á la Patria — Cántico suizo).

Cincuenta mil personas presenciaron ha dos años ese espectáculo patriótico é imponente, representado al aire libre en Lausana, teniendo por escenario una ancha cima decorada escenográficamente, y por fondo los Alpes. Para obtener el efecto grandioso deseado, el autor del festival movilizó numerosas legiones de cantantes é instrumentistas, jamás superadas en cantidad y calidad. Todos los grupos y personajes de los cuatro primeros cuadros, muchedumbre de jovencitas y de niños, se reúnen en un m)mento dado del final.

Retumban por el aire, repetidos por los ecos alpestres, cantos y más cantos; estalla la alegría como soberana cuando aparece en la cima de la montaña la Confederación suiza escoltada por los cantones, personificados por gallardas jóvenes que ondean al viento los colores nacionales; la muchedumbre siente los escalofríos del entusiasmo cuando llega la escena inolvidable, el grandioso coronamiento de la obra : veinte mil pechos estallan entonando, como un formidable *hosanna*, el himno nacional helvético, intitulado, *Cántico Suizo.*

La causa de las nacionalidades musicales ha proclamado á Dalcroze revelador del alma musical suiza. Ha hallado en su país lo que Glinka, Smetana, Dvorak y Peter Benoit en los suyos : amantes de la patria y de su arte, á quienes imponía deberes la creación de arte patrio, por las obras en sí, que no pueden perecer en olvido, y por los artistas mismos que las han creado, que no pueden ser condenados con desvíos sociales de ingratitud y desconsideración. Sabiendo que era trabajar por la patria hacer obra de cultura artística, agrupáronse en apretado haz; ampararon al músico, el más desatendido de todos los artistas por la complejidad de medios que exige la manifestación de su obra; alentaron y fortificaron el espíritu musical de su pueblo; afirmaron la causa importantísima del arte propio; vulgarizaron las creaciones de sus músicos populares, dándole al pueblo toda la participación en la obra común de cultura que merece, y que en justicia se le debe para mejorarle y sentirse mejorados todos... Y, en efecto, si vale la comparación, también en esto, como en muchas cosas, nos gana hasta una región europea tan limitada geográficamente como es Suiza,

que se desvive por mantener enhiesta la enseñanza de su arte nacional, honrando las creaciones de sus grandes artistas. Por todo estímulo son acogidas aquí de limosna, después de no pocos afanes, en nuestro gran Liceo, para representarlas media docena de veces, sin más consecuencias que el consiguiente é inmediato olvido. Es todo lo más que saben hacer nuestro desvío é indiferencia.

(Enero, 1906).

CARLOS BORDES

Es un vulgarizador de arte musical, mejor dicho, un fundidor de música antigua, de la que por su excelsa grandiosidad abre vías nuevas al arte moderno; un convencido de la trascendencia de su obra de cultura como, quizá, no existe otro en toda Europa; y un descentralizador artístico. Su acción musical durante los primeros años de iniciación ciñóse, únicamente, á la música religiosa de los primitivos, á la cual erigió una tribuna en la parroquia de *Saint-Gervais* de París, nutrida, prácticamente, por un centro de enseñanza independiente, no oficial, la *Schola Cantorum*; un núcleo de adiestrados cantores nacidos de dicha escuela; y un boletín mensual, órgano de tan felices iniciativas. Las ideas descentralizadoras de acción interior promovieron hacia el exterior una propaganda tan activa que sorprende, en verdad, cuando se

examina la carta gráfica de cien ciudades francesas que han beneficiado esa expansión de cultura, operada sin intermitencias, desde el centro á la periferia de la nación.

Admirablemente bien recibido en todas partes el grandioso arte de los primitivos, hoy reconquistado para el fondo perenne de arte y la cultura general, extendióse á las derivaciones del mismo, al madrigal, al oratorio, á la cantata, y, poco á poco, fueron reintegrados á aquel fondo perenne las obras y los nombres de Schütz, de Carissimi, de Charpentier, Bach, Rameau...

Mas quedaba, todavía, mucha materia artística difusiva en aquel principio de iniciación tan fructífero, que llegó en momento oportuno cuando, bien aclarado el concepto de expansión de cultura, dióse cuenta Bordes de que la iniciación de arte en el género religioso no bastaba si no la fecundaba el canto popular en sus dos manifestaciones vivas y artísticas, la religiosa del canto popular en la iglesia (el canto llano mismo, los *Noëls* y cánticos de toda clase), y la profana, el canto popular en el hogar y en la vida de los pueblos y, en particular, en el de la lengua de *oc*.

Extendido el campo de acción, sin abandonar la dirección central de la *Schola*, pero huyendo del clima brumoso de París, que pudo un momento comprometer gravemente su salud, ha elegido un nuevo centro para desarrollar las *assises* anuales que ha celebrado, periódicamente hasta aquí, en Rodez, Niort, Poitevine, Marsella, Normandía, etc. Ese nuevo centro de acción es Montpellier, el hogar de la lengua de *oc*. Desde 19 á 26 de abril próximo, presididas por Mon-

señor de Cabrières, presidente de la sección religiosa, y por Federico Mistral, presidente de la sección profana, se celebrarán las *assises* de un congreso dedicado, esencialmente, al canto popular en sus dos manifestaciones más vivas. Entre los conferenciantes inscritos figuran los nombres de Aubry, Gastoué, Lalo, d'Indy y el mío, invitado á hablar á los congresistas del famoso Misterio de Elche, *El Tránsito y Asunción de la Virgen*, casi desconocido entre nosotros, cuyos ejemplos musicales interpretará un grupo de solistas de la *Schola*.

Este congreso, dedicado al canto popular, será una manifestación interesante, pues se oirán no tan sólo piezas de canto gregoriano, el canto popular por excelencia, tropos, *noëls*, cánticos y canciones populares, sino obras musicales artísticas, así las inspiradas por la melodía gregoriana y la canción popular, como aquellas en que el sentimiento de la naturaleza y el indigenismo musical son los factores esenciales de la forma y fondo que las ha vivificado. El indicado grupo de distinguidos solistas de París interpretará las escenas principales de la *Cort d'Amor*, de la Trilogía *Los Pirineos*, y la *Guirlande*, de Rameau, que se representarán con trajes, y que las *étoiles* de la Ópera de París, señoritas Luisa y Blanca Mante, mimarán y danzarán imitando los juegos de juglares, etc.

Una de las partes del segundo concierto celebrado últimamente en el teatro de Novedades por los solistas de la *Schola*, con la cooperación del *Orfeó Catalá*, fué algo así como una anticipación de la representación de gala que de aquellas dos obras se dará en el teatro municipal de Montpellier. En delicado obsequio de

reciprocidad artística, como recuerdo de campañas artísticas corridas con Bordes, débole yo la doble atención de que fuí objeto por su parte y por la de la animosa falange dirigida por Millet, tanto más de agradecer, cuanto que para hacerla más cumplida, y excepcionalmente señalada, la realizaron solistas franceses cantando el fragmento de la obra en la lengua en que fué concebida, verdadero *tour de force* que dificultaba grandemente la interpretación, y que ponía trabas así á la emisión vocal como á la índole vibrante de la música de una raza fogosa como la nuestra, muy distinta en el modo de ser y sentir del temperamento francés.

Descartara yo la parte de agradecimiento personal de compañerismo artístico que debo á Bordes, la de haber *descubierto*, principalmente, la obra *en catalán*, y no traducida á la lengua oficial de nuestros teatros de ópera que ha de ser, indefectiblemente, la italiana, como si todavía estuviéramos en aquellos tiempos en que sólo los italianos sabían escribir óperas; descartara, digo, todo esto, si en realidad no le debiese España á Bordes mayor y más subido agradecimiento poniendo en predicamento y elevado puesto de honor, el gran arte polifónico español de los Morales, los Guerreros, los Victorias, el de este insigne maestro abulense, sobre todo, tan desconocido en Francia, por entonces (salvo las audiciones aisladas de Choron y del Príncipe de la Moskowa), como en su patria, España.

Desde aquella tribuna de Saint-Gervais fué vulgarizado el nombre de Victoria, el autor de « aquella estupenda Pasión de San Mateo », como la llamaba Gounod, de aquellos insuperados Responsorios de

Semana Santa, hoy popular en toda Francia, donde no hay magisterio que no tenga en su repertorio litúrgico corriente unas y otras obras del ilustre é inspirado maestro abulense.

Tal es la obra de ese incansable y convencido descentralizador, y tan fecunda la iniciación y remoción de cultura promovidas, que ha influído en Francia toda, y no hay que decir si en sus artistas serios, la generación que sube, mejor preparada que la de hoy.

(Marzo, 1906).

FRANZ LISZT

No se han borrado de mi memoria los rasgos característicos de su fisonomía. Le ví en Roma. Metido en un carruaje de plaza, pasó como una exhalación por mi lado. Leía, alumbrándose con una bujía. Ni el movimiento del carruaje, ni lo incómodo de la postura, ni la hora eran favorables para la lectura, y sonreí... Volví á verle en París, dirigiendo en San Eustaquio su Misa húngara ó de coronación. Vestía un levitón *chamarré* de quincalla decorativa hasta los pies, y cada vez que el movimiento de la batuta traducía energías interiores, aquella quincallería del levitón saltaba y temblequeaba por modo tan cómico que daba pena. Y decíame yo: ¿para qué echará mano un hombre de tan múltiples talentos, de esos recursos propios sólo de un Dulcamara artista de última fila? Estuve después en Albano, precisamente en aquella habita-

ción ó lugar de escenas autobiográficas poco edificantes y me entristeció el recuerdo de los malhadados libros, escándalo sobre escándalo, que originaron los *Souvenirs d'une Cosaque*, de Robert Franz (Olga de Janina).

Afortunada y sesudamente, en el *Liszt* que para la galería de *Les Musiciens Célèbres* acaba de publicar M. D. Calvocoressi, se pasan por alto con clemente ovido todas esas minucias de grandes hombres, que para sus ayudas de cámara y para los que no lo son, no se recomiendan, que digamos, por su pequeñez. En el nuevo libro sobre Liszt sólo se trata de la vida del artista excepcional y meritísimo; del *virtuoso*; de su propaganda y creación; de Liszt pianista y compositor; de sus obras sinfónicas ; de su música religiosa tan mal conocida como la sinfónica; y lo que vale más que todo, del genio y la bondad de Liszt.

De su propaganda he hablado, y este es uno de los más insignes títulos de benefactor de arte que la posteridad deberá á Liszt. ¿Quién como el incomparable *Kapellmeister* de Weimar, contribuyó con más eficacia á defender la causa de sus tres más gloriosos contemporáneos, Wagner, Berlioz y Schumann? No se contentó con platónicas audiciones de sus obras, sino que contribuyó á hacerlas respetar, y lo mismo que antes había hecho con las de Chopin, Paganini, y las primeras composiciones para piano de Schumann, las explicó, las defendió contra viento y marea, las enalteció en libros *ad hoc*, y en artículos y análisis críticos que publicaron, en Francia y en Alemania, diversas revistas y periódicos. Todos recordarán, entre sus principales escritos, su admirable libro sobre *Chopin* : su profundo estudio sobre *Los Bohemios y su música*,

que deja muy atrás á las mismas *Rapsodias húngaras* que lo inspiraron y que más que Rapsodias, si por el títulos húngaras, son, en realidad, Rapsodias-Liszt, llenas de desbordada fantasía, más oriental que húngara : los artículos consagrados respectivamente á *Tannhäuser* (1849) y *Lohengrin* (1850) : el extenso examen crítico de *Harold en Italie*, en donde aborda graves problemas de estética : los estudios sobre Schumann, sobre Roberto Franz, sobre *Rheingold*, sobre el *Buque fantasma*, sobre la mayoría de las grandes obras ejecutadas en Weimar, etc. Y durante esa labor de vulgarización constante y bien dirigida, sin abandonar un momento la regularidad de las lecciones de piano, de órgano, de arpa y hasta de trombón, por aquella su aula de generosos altruismos pasaban Hans de Bülow, Bronsard, Klindworth, Tauzig y otros pianistas de gran renombre, y los organistas Winterberger, Renbke, Gottschalk... Si estos diversos trabajos bastaban para llenar una vida de las más activas, no representaban, sin embargo, todo lo que realizó Liszt durante su estancia en Weimar, así en la producción lírico-teatral como en la música de concierto ó sinfónica, cuyos programas forman una vulgarización de cultura, así de obras antiguas como modernas, que, realmente, sorprende. ¿Cómo pudo coexistir al lado de esa labor inmensa de amor desinteresado y celo por las obras de arte, el compositor, uno de los más grandes artistas creadores de su siglo? Cuando se piensa en la multiplicidad de deberes que su cargo de director le imponía, en el teatro, en el concierto, en la enseñanza, queda uno sorprendido, y no se explica bien, cómo pudo inventar y escribir

semejante serie de obras, cómo pudo hallar fuerzas para evocar tantas riquezas de invención y maestrías de expresivismo, cómo pudo, en suma, trabajar por la gloria de los más nobles músicos de su época, él, que por sus obras podía considerarse tan elevado y tan noble como los primeros.

La gestación de las grandes obras de Liszt fué larga y lejanos los orígenes. Su predilección por el gran poeta florentino arranca de la composición de su *Fantasía quasi Sonata*, obra que data del año 1837, y que señala cómo por modo extraordinario se asimiló la creación dantesca. Traza en 1847 el plan de su *Danse-Sinfonía*, que termina ocho años más tarde : la *Fausto-Sinfonía* sigue el mismo proceso de planeamiento y terminación, formando una como antítesis de la anterior. *Mazeppa* (1850) es la realización orquestal, casi sin cambios, de uno de los *Estudios de ejecución trascendental* (1838), y cuyo primer germen hállase en sus *Estudios en doce ejercicios* compuestos en 1826. La *Héroide funèbre* (1850) procede de una parte de la *Sinfonía revolucionaria*, trazada en 1830. Igual proceso de planeamiento y terminación aplazada ofrecen el poema *Ce qu'on entend sur la montagne* y *Les Préludes*. En otras ocasiones, Liszt concebía su música escribiéndola en seguida con toda rapidez; al cabo de un mes de concebido ejecutó su *Orfeo*; lo mismo que *Prometeo*, compuesto en el espacio de cuatro semanas, é *Idéals* en contados días.

He de consignar de paso que si Liszt desdeñó poner á contribución su celebridad para difundir é imponer sus propias obras, no halló entre los maestros y amigos á quienes encumbró, sacando á algunos del olvido, el

celo de que fué tan pródigo cuando se trataba de dar á conocer las obras ajenas. En cuanto al público, comprendió tan mal sus propias obras como las de Berlioz y las de Wagner. No estaban maduros los tiempos; no han madurado, tampoco, que digamos, para las obras de Liszt, considerado, todavía, por el público en general, como un pianista fenómeno por el estilo de los que exhiben ahora sus trascendentales tecleos por todas las salas de concierto de Europa. El público de la época de Liszt no apreció los grandes *Poemas sinfónicos*; tampoco los aprecia el de hoy : diríase que uno y otro no le perdonan al gran *virtuoso* haber ascendido á compositor sin consideración á los usos vulgares establecidos. Y si esto sucede con los *Poemas sinfónicos*, no hay que decir con qué esquivez y hasta chacota recibe el público la magna obra religiosa de Liszt. Desconfía de la fe sincera y ardiente que inspiró su *Pater* y su *Ave María* (1846), su Misa *de Gran* (1855), sus *Salmos* y sus *Bienaventuranzas*, que escribió en 1861, y hoy forman parte de su oratorio *Christus*; no cree en los ardores místicos que produjeron *La leyenda de Santa Isabel*, la *Misa de Coronación*, el *Cántico de San Francisco al sol*, la antífona *Cantantibus organis*...

Si la actividad fecunda de Liszt asombra, queda uno maravillado ante su genio excelso de puro músico, que en hecho de grandeza raya tan alto como la bondad ingénita del hombre. Genio de obra enorme y múltiple, genio de audacias creadoras, pocas veces superadas, genio realizador de una perfección humanamente absoluta, que ha ejercido en sus contemporáneos una influencia tan capital como la que está

llamada á ejercer en sus sucesores; genio, en fin, condenado á la incomprensión y á la indiferencia de los contemporáneos, que no han hecho á su obra la misma justicia que á las de los otros maestros, como si para las de Liszt y para las de los otros no pudiesen existir dos pesos y dos medidas, y el libre arbitrio de las apreciaciones individuales, que sería laudable y aun laudabilísimo ejerciéndolo, equitativa y justamente, con todos los maestros sin excluir á Liszt.

El ideal de « genio obliga », que desde 1840 asignaba á todo artista sano y sincero, es el secreto del de Liszt, completado por sus dos más preciadas cualidades, esenciales y nobles entre todas, la abnegación y la bondad. « Los hechos de la vida de Liszt lo mismo que su obra » — escribe M. Calvocoresi al terminar el estudio dedicado al gran compositor — « son una fuente de enseñanza fecunda : ningún artista pudo proponerse un más noble ejemplo ni ambicionar más altos destinos. »

(Abril, 1906).

ANTÓN BRUCKNER

I

EL ARTISTA

Les morts vont vite! decía en su famosa balada el poeta alemán; pero ¡ oh ! no tan *vite* el reconocimiento humano hacia sus grandes benefactores de arte. Por toda Alemania y Austria, su patria, Bruckner es reconocido, tardíamente, ¡ después de muerto !, maestro, digno sucesor de Beethoven é igual á Brahms. Las naciones latinas no le conocen todavía. Los muertos ilustres no van *vite*, como los de la balada de Bürger cuando se reflexiona sobre estas dos fechas : 1824-1896.

El genial émulo de Brahms en la sinfonía contemporánea, nació en Ansfelden (Alta Austria). Su vida fué una lucha incesante y resignada, primero contra la ruda batalla de la vida, y, después, contra la fiera humana empeñada en destrozar su obra.

Como Schubert, fué hijo de un maestro de escuela.

El pobre Antón perdió á su padre en 1836. Tenía doce años y era entonces el mayor de doce hermanitos. Poseía una bonita voz de tiple, y como sabía algo de música, fué admitido monaguillo en la capilla del convento de San Florián. Llegada la época de la muda de la voz, al cabo de cuatro años de estancia en el convento, deseoso de poder ser útil á su familia decidióse á estudiar en Linz la carrera de pedagogo. Ganó una plaza de pasante á razón de dos florines mensuales, y en 1841 se instaló en la aldehuela de Windhag, acordándose entonces de la música, de su órgano y de su violín, instrumento éste que empuñaba bravamente, si no con objeto de tocar estudios trascendentales, para hacer bailar á los campesinos y campesinas de la localidad. Mal agradecidos sus servicios, dieron las gentes en decir que « el pasante estaba medio loco », y que si no servía para improvisar un tema coral con variaciones en el órgano de la parroquia, menos servía aún rascando el violín, pues con su música no se podía bailar.

Instalóse, después de algunos años, en calidad de maestro de escuela titular, en Cronsdorf, cerca de Ems, donde halló una buena alma que puso á su disposición un piano para ejercitarse en el mecanismo del teclado. Volvió en 1845 á su convento de San Florián donde, previo examen, fué nombrado profesor y organista suplente. Allí fué donde estudió á fondo, familiarizándose, además, con el órgano, instrumento de su predilección, hasta el punto de tomar parte en el concurso de organistas para proveer la plaza de organista de la catedral de Linz, que le fué otorgada por unanimidad. Allí pasó los días más tranquilos de su

vida, estudiando con energía para perfeccionarse y prepararse á emprender estudios técnicos mayores en los cuales le dirigió el severo profesor Sechter, de Viena. Bien preparado, sufrió en 1861 el examen rigurosísimo de ingreso en el Conservatorio de Viena, que le fué concedido por el Tribunal, asombrado ante tan extraordinarias aptitudes.

En Linz alternaba sus funciones de organista con las de director de la sociedad coral « Trohisnn », ejecutante de sus primeras obras. Mostró tan buenas cualidades de director que Wagner le proporcionó el final de la partitura, inédita todavía, de los *Maestros cantores de Nuremberg* para ser ejecutada por primera vez públicamente, por la animosa falange coral dirigida por Bruckner. De aquella época data la amistad y más que respeto, veneración, del maestro á Wagner, que tantos sinsabores había de causarle andando el tiempo.

En 1864 terminó y publicó su primera composición importante, su *Misa* (en *re* menor). Tenía ¡ cuarenta años ! ¡ Empezaba su carrera de compositor á la edad en que habían desaparecido otros maestros como Mozart, Weber, Schubert, muertos prematuramente !

En 1867 murió su maestro Sechter organista de la corte de Viena. Gracias al *kapellmeister* de la corte, Herbeck, que apreciaba sus talentos, fué llamado á suceder á Sechter, siendo nombrado, además, profesor de armonía y contrapunto del Conservatorio.

Su *Primera Sinfonía* (*do* menor), reformada en 1900, data de 1866, no ejecutada hasta 1868, en Linz, bajo la dirección del autor mismo. No produjo ningún efecto. Afligióse el maestro, y le entró tal desaliento,

tal duda de sí mismo, que resolvió abandonar la sinfonía. Halló la tranquilidad y grandes consuelos después de terminar su *Gran Misa* (en *fa* menor), á la cual siguió su *Tercera Misa* (en *mi* menor). Por aquella época (1869) emprendió su primer gran viaje. Tomó parte en el concurso internacional de órgano, celebrado en Nancy, sobrepujando á todos los organistas más renombrados. Dejóse oír en París, maravillando su talento de improvisador. Estuvo en Londres (1871), alcanzando un triunfo la serie de doce conciertos que dió en la capital. Aquellas conmovedoras ovaciones no duraron mucho tiempo.

De regreso á Viena publicó su *Segunda Sinfonía* (en *do* menor), terminada en 1872. La presentó á la *Philarmonie* : fué rechazada, declarándola *inejecutable.* Resignóse el pobre maestro. Presentóse la ocasión de dirigirla él mismo en el concierto de clausura de la Exposición de Viena (1873).

El bando de enemigos del maestro se revolvió airado y más que todos, Hanslick, el famoso crítico anti-wagneriano que, precisamente, no le perdonaba al pobre maestro su admiración á Wagner. En la revista del concierto, Hanslick, hace alto al llegar al « número Bruckner » (*sic,* « número »), y escribe : « que no quiere echar en cara á la Sociedad musical la indignidad de su conducta consintiendo la ejecución de semejante obra ». ¡ Y pensar que el tal Hanslick levantaría hasta las nubes, á no tardar mucho, la *Cavallería rusticana* de Mascagni ! Lo peor del caso fué que el terrible crítico era árbitro de la opinión en Viena, y que la de un juez tan imparcial y tan inteligente como Herbeck, no pudo salvar la obra.

Al salir del ensayo general de la sinfonía, díjole á Bruckner : — « Maestro, mi felicitación es esta : que si Brahms fuera capaz de escribir una sinfonía como ésta, mañana se desplomaría la sala al estallido de los aplausos ». Siempre y en todas partes la misma canción : las capillitas, las guaridas de la fiera humana más cruel en su odios y envidias que las de las selvas.

Á pesar de las destemplanzas y los apasionamientos de Hanslick, le fué concedido á Bruckner el honor de explicar un curso de teoría en la Universidad de Viena. Allí se halló el buen hombre, siempre sencillote y sincero, en su elemento propio, al lado de la turbulenta gente estudiantil, al lado de sus « queridos señores *Gaudeamusern* », como los llamaba ingenuamente. Todavía se recuerdan sus lecciones salpimentadas de anécdotas sobre sus viajes á París y á Londres, y sus visitas á Wagner, de quien hablaba como de un Dios. Á lo mejor tarareaba un tema que acudía á su memoria, ó ejecutaba al piano el fragmento de una obra nueva, sintiéndose joven y dichoso en medio de aquel ambiente adecuado. Su curso, muy concurrido, era, á la par que un regalo intelectual, una de las cosas más divertidas; empleaba el dialecto pintoresco de la Alta Austria (¿qué le importaban á él las convenciones oficiales escolásticas?), dando á las explicaciones y á las definiciones, sobre todo, formas las más originales, fantaseadas é imprevistas.

En 1877 había terminado su *Tercera Sinfonía* (en *re* menor). Cuando supo que Wagner aceptara la dedicatoria, y que le produjera honda impresión el tema grandioso y heroico de las trompetas (primera

parte de la obra), se puso á bailar de contento, como un niño con zapatos nuevos. Á fines del mismo año dirigió él mismo la primera ejecución en Viena. No halló gracia en el público, y Hanslick desatóse de nuevo, duro y descompuesto. En cuanto á los músicos profesionales... se reservaron, y Bruckner tuvo el buen acuerdo de no hacerles caso. Sin perder la calma tenía sobre el telar la *Cuarta Sinfonía* (llamada *romántica*, reformada dos ó tres veces y terminada en 1880), y la *quinta* en *si* bemol mayor..

Hans Richter, reservado, hasta entonces, decidióse y dirigió la primera ejecución de la *Cuarta Sinfonía*, en Viena. El poeta alemán Pablo Heyse, transportado, la saludó (en carta á su autor) como « una de las más bellas manifestaciones del genio musical ». Llega la *Quinta Sinfonía* á Gratz, bajo la dirección de Schalk, y á Viena... veinte años después de su terminación, dirigida por Löwe, uno de los más decididos vulgarizadores del maestro. Aparece la *Sexta Sinfonía* (en *la* mayor). La *Philarmonie* de Viena, algo mejor dispuesta, admite un solo fragmento, que no despierta ningún interés. No se hace aguardar la *Séptima Sinfonía*, dedicada á Luis II de Baviera : el conmovedor *adagio* de esta obra fué escrito á la memoria de Wagner y bajo la impresión que le causó á Bruckner la música del maestro. Hermann Levi y Arturo Nikisch se apoderan de la obra : éste la dirige en Leipzig (1884), y aquél en Munich (1885). Triunfa la obra en Munich, como antes había triunfado en Leipzig. En Viena ven visiones cuando Richter la ejecuta el año siguiente en los conciertos de la *Philarmonie*, y oyen aquella *Primera* declarada antes *inejecutable*. Ha llegado para el

pobre Bruckner la hora de la consagración. Está ya dispuesta la *Octava Sinfonía*, dedicada al emperador Francisco José. La *Philarmonie* da la primera audición en 1892, y triunfa la obra, y triunfa el asendereado Bruckner. Hanslick no sale de su apoteosis ante aquella « algarabía monstruosa. » ¿Cómo se explica él exito de la obra? « ¡ Ay de vosotros ! » — escribe : — « Ese estilo de maullido de gato delirante, pertenecerá, quizás, al porvenir. » Y da consejos á la juventud para que « huya de Bruckner como de un apestado, » y evite, asimismo, aquella vía peligrosa, también, del poema sinfónico de Franz Liszt ». Y ¿qué camino ha de seguir la juventud? ¿el de la *Cavalleria rusticana*?

Llegan los honores. Bruckner es nombrado en 1891 *Doctor hon. causa* de la Universidad de Viena. Celébrase una fiesta en el paraninfo, y el jurista Eyner resume los discursos pronunciados, exclamando : « Señores, yo, el *rector magnificus* de la Universidad de Viena, acato y me inclino ante el ex-pasante de Windhag ».

En 1891 comenzara la *Novena Sinfonía*, dedicada « Á Dios ». No pudo terminar más que las tres primeras partes, lleno de achaques, y minada su salud por el peso de los años y el más terrible de los contratiempos y disgustos. Sintiendo que se acercaba su hora, destinó como final de la *Novena* el *Te Deum* compuesto en 1884, poco después de la *Séptima Sinfonía.* Beethoven al final de su *Novena* pone la *Oda á la Libertad*, de Schiller : él, Bruckner, el *Te Deum*, á una obra dedicada « Á Dios ».

Aguardó la muerte como una amiga dulce libertadora : y llegó la muerte, que puso fin, casi súbita-

mente, á sus sufrimientos, extinguiéndose el maestro el 11 de octubre de 1896.

Tal fué el artista. Réstanos hablar del hombre.

II

EL HOMBRE

Fué lo que en lenguaje familiar se llama un bendito de Dios. Conservó siempre un recuerdo tiernísimo de los primeros años transcurridos en su patria, y allá se iba una temporada todos los años á visitar á aquellos pobres campesinos, que no sabían bailar al son de su endiablado violín, y á sus camaradas de San Florián, admirados de que aquel organista medio loco diese tanto que hablar á las gentes entendidas en música. Su carácter dulce, leal y sencillote, le conquistó grandes amistades, la de Wagner, sobre todo, de quien ganó la confianza y la simpatía más acendrada, desde que se vieron por primera vez en Munich (1865), á raíz de las memorables representaciones de *Tristán é Iseo*. Hablaba de ello con admiración y entusiasmo, complaciéndose en el recuerdo de aquellas visitas matinales á Wahnfried, durante una de las cuales, Wagner, acompañado de su hija Eva, le salió al encuentro, diciéndole, riendo : — « Maestro Bruckner, ahí tienes á tu novia ». En su veneración á Wagner, cuéntase que jamás olvidó en sus repetidos viajes á

Bayreuth meter en el fondo de la maleta el frac á fin de presentarse, convenientemente, si llegaba el caso, de gran etiqueta.

¿Es verdadera la anécdota? Todo es posible tratándose de un hombre tan buenazo y sencillo que se ponía á llorar como un niño cuando llegado el relato de la peregrinación á Roma de *Tannhäuser* en la ópera de este título, solía, entonces, exclamar sollozando y lleno de piedad : — « ¡ Oh ! ¿Por qué no le han perdonado? ¿Por qué? » Esta manera infantil de comprender el drama, no sorprende. Bruckner era exclusiva y únicamente un músico. ¿Qué le importaban á él el asunto, el interés histórico, y el alcance filosófico de la obra? Seguía el episodio como un niño, encantado, entristecido y llorando, según los lances que se desarrollaban á su vista; lo que le importaba era la música, y ¡ cómo se la hacía suya ! ¡ Cómo se identificaba en su esencia ! ¡ Cómo la convivía y volvía á crearla con el que la había evocado, del cielo, sin duda, para el buen Bruckner ! Acudía á los « Fetspiel », de Bayreuth, á oír la música de su admirado amigo, venerado como un Dios, la música, solamente, sin saber á punto fijo que aquella música y aquellos maravillosos dramas eran la consecuencia de una reforma, la fusión de la idea, de la palabra y de la música misma Fuera de la música en sí y por sí, nada le interesaba, ni la literatura, ni la pintura, ni las artes plásticas. Su temperamento, exclusivamente musical, sólo sentía y comprendía la música y la religión. Después de profundizar hasta los cuarenta años todos los conocimientos musicales, que bien ponen en evidencia una técnica y un dominio tan profundo del arte como el que se

admira en sus obras, no quiso saber ni atesorar literaria ni científicamente nada más: ¡escribió sólo música, porque sólo aspiraba á ésto aquella su organización musical!

Su carácter serio, su amor al trabajo y las creencias religiosas bien arraigadas, le preservaron de toda aventura romántica, de las desilusiones de un Beethoven, de los coqueteos de un Liszt, y de los amores trágicos de un Wagner. Aunque no se casó, no fué un célibe recalcitrante como Brahms, ni un soltero misántropo como Beethoven. Á Bruckner le pasó lo que á Brahms: que habiendo sido la miseria la compañera de su juventud, albergarla en un hogar hubiera sido temerario y cruel. Cuando llegaron mejores días era tarde. Pero ¡qué de coincidencias en la vida y hechos de esas tres magnas figuras del arte musical alemán, Beethoven, Bruckner y Brahms! Todos sinfonistas: los dos primeros cumplen su obra creando *Nueve Sinfonías*: Beethoven corona su edificio musical con la *Oda á la Libertad*, especie de reconciliación con la humanidad, Bruckner con un *Te Deum* para alabar y confesar á Aquél á quien dedicara su última obra. Todos de temple de alma grande, sana y fuerte: solitarios, tristes todos, paseando sus tristezas y soledad en medio de la brega artística, más dura y cruel para ellos que para nadie: míseros desterrados de toda expansión de familia, sin hijos, casi sin amigos... Todos fuertes de aquella fuerza de genio que es virtud. Los tres, gigantes de la sinfonía; vencedores en el dominio de la música pura, el más elevado, el más sereno...

El plan de las sinfonías de Bruckner es igual al de

Beethoven, con desarrollos más extensos, en detrimento, quizá, de la concisión. La orquestación, completamente moderna, resintiéndose un tanto de la influencia wagneriana. Las ideas, en cambio, son personales, llenas de originalidad y renovadas sin cesar por temas atractivos, variados ritmos, raros á veces, pero siempre interesantes. Se ha dicho que Bruckner es frío, y que en sus obras no han entrado jamás los transportes de la pasión. Hay exageración en el reproche. Bruckner no es un impasible : alma dulce y tierna siente los encantos de la naturaleza. Sin pasiones ni violencias, su música se desliza serena, olímpicamente. Sin gritos de dolor ni quejas de honda tristeza como en Beethoven : lejos de aquella melodía continua, que en Wagner es frase de esperanza, de amor, de pasión atormentada ó triunfante, la de Bruckner desplégase amplia y llena de serenidad, magnificada por un sentimiento religioso intenso, que da á todas sus obras un carácter de grandeza y de majestad que sólo tiene precedentes en las obras de los polifonistas religiosos del siglo de oro. (¿Los conoció Bruckner? Creo que sí. Basta leer su *Te Deum*). No, Bruckner no es un impasible. Todo lo contrario.

Nadie tan dueño de sí mismo : cuando siente que el rapto lírico le exalta, se contiene y no se deja arrastrar: interpónese, entonces, un tema coral amplio y prepotente, que comunica al sinfonismo de la obra una atmósfera de lenidad, suavizada por toques de dulce misticismo. Todos los tiempos de sus sinfonías presentan esa identidad de procedimiento, que causan la impresión de grandeza y serenidad olímpica que tuvo un Dios, excelso como un Jove, en el genio sin par de

la música, Mozart. Al evocar este nombre, acude también á la memoria el de Haydn. ¡ Cómo se los asimila Bruckner, cuando siente la expansión de juventud y vida de aquellas melodías populares de la Alta-Austria, evocadas de repente en el alma del compositor ! ¡ Diríase que es otro músico que canta ! ¡ Y cómo sabe encuadrar en el antiguo cuadro clásico los ecos de fiestas rústicas, las inocentes escenas campestres, impregnadas de aquella nota sentimental, á la vez tierna y regocijada ! Pero aquellos momentos no son más que un episodio. Bruckner nos eleva de nuevo á las altas cimas abandonadas un momento para descender á los rientes valles.

Bruckner, como todo hombre superior, fué desconocido durante mucho tiempo, no por innovador, porque nada derribó ni á ningún orden de cosas establecido atentó. Fué desconocido por la incultura artística habitual, y ni siquiera halló apoyo, como parecía natural, entre los partidarios del clasicismo puro, que por esta razón colocábanse entre el número de los detractores de Wagner, del poema sinfónico de Liszt, y de la escuela de Schumann y Mendelsohn. Indiferentes unos, aun en medio de sus encastillamientos clásicos, otros echaban á mala parte la amistad de Wagner al asendereado sinfonista, que no halló á la aparición de sus primeras obras más que enemigos ó indiferentes. Los primeros campeones de su causa fueron los admiradores de Bayreuth y algunos discípulos fieles, los dos hermanos Schalk, Fernando Löwe, Arturo Nikisch, Félix Mottl y Gustavo Mahler. Abrazaron calurosamente la causa del desconocido, Richter y Levi, empeñado Ricardo Strauss en defen-

derla, como estos dos predecesores, con igual noble empeño.

Alemania y Austria reconocen, ahora, á Bruckner como sucesor de Beethoven, igual á Brahms, que consideraba á Bruckner como « el sinfonista más grande de los tiempos actuales. » ¡ Lo que no deja de extrañar es que el maestro de Hamburgo no hubiese puesto en juego toda su influencia para levantar sobre el pavés á un maestro que tanto estimaba y admiraba ! ¿Paralizaría, acaso, Hanslick los nobles impulsos que pudo sentir Brahms, ganoso de justicia y amigo de la verdad? ¡ Misterios !

Viena, por último, ha reconocido su error, tributándole honores un poco tardíos, es cierto, pero que llegaron á tiempo para endulzar los últimos años del ilustre maestro.

Después de su muerte, los discípulos, amigos y admiradores de Bruckner, erigieron á la memoria del maestro venerado (1899) un monumento en el Stadtpark de Viena, entonándose en tal ocasión la *Misa* (en *mi bemol*), compuesta en 1869, que fué triunfalmente acogida. ¿Cuándo se unirán las naciones latinas á las germánicas para tributar al maestro la palma gloriosa de triunfador, colocándola sobre el monumento que él mismo elevó á su obra sincera, grande y fuerte?

(Mayo, 1906).

UNA VISITA Á BEETHOVEN

I

El barón de Trémont, consejero de Estado de Napoleón I, Prefecto del Aveyron, etc., escribió seis volúmenes de noticias y recuerdos, que fueron legados en manuscrito á la Biblioteca Nacional de París. Era un *amateur*, coleccionador, y *dilettante* apasionado. En los seis volúmenes en cuestión interesan las páginas escritas á raíz de una visita á Beethoven. Las extracto, porque merecen ser conocidas.

« Admiraba su genio, y me sabía de memoria sus obras, cuando, en 1809, siendo auditor del Consejo de Estado, mientras Napoleón guerreaba en Austria, se me encargó entregar al emperador en persona los trabajos y decisiones del Consejo. Á pesar de la prontitud de mi viaje, pensé que si el ejército se apoderaba de Viena, no debía desperdiciar la ocasión de ver á

Beethoven. Pedí una carta de presentación á Cherubini :

« Le daré una para Haydn » — me respondió —
» un hombre excelente que le recibirá con agrado :
» la que desea para Beethoven no la escribiré : tendría
» que mostrame quejoso de su comportamiento con una
» persona que le recomendé: es un ogro *mal léché* »
» (*sic*).

« Me dirigí á Reicha : « Creo » — me dijo — « que
» mi carta no os servirá de nada. Desde que Francia
» se ha constituído en imperio, Beethoven detesta á
» su emperador y á todos los franceses hasta el punto
» de que Roder, el primer violinista de Europa, pa-
» sando ha poco por Viena, camino de Rusia, durante
» ocho días estuvo llamando inútilmente á su puerta,
» sin dignarse recibirle. Es un salvaje humorista,
» misántropo, y para daros una idea de lo que le im-
» portan á él las conveniencias, bastará decir que la
» emperatriz (princesa de Baviera, segunda esposa de
» Francisco II) le rogó una mañana que tuviese la
» bondad de verla. Beethoven le contestó que teniendo
» el día muy ocupado, no faltaría... á la mañana si-
» guiente. »

Estos avisos dieron al diplomático *dilettante* la certidumbre de que no lograría conocer á Beethoven : no tenía reputación ni títulos que lucir : además de la inoportunidad del momento, puesto que Viena acababa de ser cañoneada, él pertenecía al Consejo de Napoleón. Quiso intentar la prueba, y se dirigió sin vacilaciones á casa del inabordable compositor.

El día había sido mal elegido, pensaría al atravesar el umbral de la puerta. Acababa de hacer una visita

oficial, y llevaba el traje de Consejero. Otro contratiempo : el maestro residía en una casa situada al lado del recinto de fortificaciones, y como Napoleón había ordenado destruirlas, acababan de abrir una mina debajo de las ventanas mismas de su casa. « Sus vecinos me indicaron la habitación en que vivía. — « Hállase en casa » — me dijeron. — « Como no » tiene sirvienta en este momento, y esto le sucede á » menudo, no es probable que quiera abriros la » puerta. » Llamé tres veces inútilmente. Iba á marcharme cuando un hombre, forzudo como un faquín, feo y mal humorado, abre la puerta y me pregunta, « qué quiero » : — « ¿Tengo el honor de hablar con el » señor de Beethoven? — Sí, pero le prevengo » — responde en alemán — « que hablo muy mal el fran» cés. — Tampoco entiendo yo mucho el alemán » — replico — « aunque mi mensaje sólo se reduce á entregar á usted una carta de Reicha ». Me mira, toma la carta y me invita á entrar. La habitación, según creo, sólo constaba de dos piezas. La primera se componía de una alcoba con cama, pero tan pequeña y obscura que se veía obligado á hacer su *toilette* en la otra cámara ó salón. Representaos cuanto de más sucio y desordenado pueda ocurriros : cubos de agua desparramados por la habitación : un viejísimo piano de cola resistiendo el peso de una montaña de polvo y de montones de música manuscrita ó grabada. Sobre la tapa del piano (no exagero) un vaso de noche sin vaciar.

« Al lado del piano, una mesa de nogal acostumbrada á sufrir todas las inclemencias de un tintero despiadado : gran cantidad de plumas atiborradas de tinta enmohecida, y papeles y más papeles de música. Las

sillas, todas de paja, cubiertas de platos conteniendo restos de la cena de la víspera, vestidos, zapatos... ¡ qué se yo ! Balzac ó Dickens llenarían largas páginas describiendo los rasgos fisionómicos y traje del ilustre compositor : pero como yo no tengo nada de Dickens ni de Balzac, renuncio á la descripción : me hallaba en casa de Beethoven. »

El buen consejero, su admirador, hablaba desastrosamente el alemán, aunque lo comprendía un poco. Beethoven tampoco era fuerte en lengua francesa. « Entregada la carta », — pensaba el consejero, — « me despedirá con buenos ó malos modos y... en paz. Me quedará el recuerdo de haber contemplado al oso en su jaula, que era todo lo que, buenamente, podía esperar ». No fué poca la sorpresa del diplomático cuando, después de mirarle de nuevo de pies á cabeza, colocó la carta, sin abrir, sobre la mesa, y le ofreció una silla. Creció todavía su sorpresa cuando se puso á hablarle preguntándole qué clase de empleo representaba su traje, qué edad tenía, cuál era el objeto de su viaje, si era músico, si pensaba permanecer mucho tiempo en Viena. « Yo le respondí », — continúa el visitante, — « que la carta de Reicha se lo explicaría todo ». — « No, no, hable usted » — me dijo, interrumpiendo, — « hable usted, pero despacio, porque tengo el oído un poco duro. » El consejero, haciendo esfuerzos increíbles de lenguaje, entabló la conversación.

Se entendieron, á pesar del mal alemán del visitante y del pésimo francés de Beethoven; la visita duró cerca de tres cuartos de hora, y al despedirse le invitó á visitarle de nuevo. « Más altivo que Napoleón

entrando victorioso en Viena, yo había conquistado á Beethoven », escribe el barón.

¿Cómo explicar el hecho? ¿Por las rarezas mismas de carácter de Beethoven? Sea como quiera, porque el diplomático *dilettante* era joven, simpático y fino; porque se trataba de un desconocido; por contraste, por capricho, el caso fué que Beethoven se mostró afectuoso y hasta galante. Y como esos sentimientos afectivos, instantáneos en las personas hurañas, no son tibios cuando tratan de manifestarlos, dábale frecuentes citas durante su estancia en Viena, y para él solo improvisaba durante una hora, y á veces dos, sin parar. En el caso de tener doméstica, encargábale que no abriese la puerta, aunque llamasen, y que si se oía el piano, que dijese que componía, y que no podía recibir á nadie.

Los músicos con quienes trabó relaciones durante aquel viaje, apenas daban crédito á las palabras del Consejero, que les decía : « Si les enseño un besalamano escrito en francés por Beethoven ¿me creerán ustedes? — ¿En francés? Es imposible : apenas si lo conoce, y cuando escribe en alemán nadie entiende tampoco sus garabatos ». El Consejero mostrábales entonces el autógrafo de Beethoven, y — « no hay duda » — exclamaban los músicos — « Beethoven le ha mirado á usted con buenos ojos. ¡ Vaya un hombre inexplicable ! »

El Consejero, bien se deja suponer tratándose de un coleccionador de autógrafos, puso sobre su cabeza el precioso besalamano como un título de excepcional mérito.

Refiere el admirador de Beethoven, que las impro-

visaciones del maestro le produjeron vivísimas emociones musicales. « Puedo asegurar » — escribe — « que si no se le ha oído improvisar bien *á son aise,* » sólo se conoce imperfectamente el inmenso alcance » de su talento. »

Con sinceridad de impulso y de actualidad, decíame varias veces, después de preludiar algunos acordes : — « No se me ocurre nada : dejémoslo para otro día ». Y nos enzarzábamos en una conversación interesante sobre filosofía, religión, política, y, especialmente, acerca de Shakespeare, su ídolo, en lenguaje tan cómicamente expresivo, que habría hecho desternillar de risa á los oyentes, si los hubiese habido ».

« Beethoven no era, ni mucho menos, un hombre espiritual, si por esto se da á entender, convencionalmente, el que dice cosas finas é ingeniosas. Era demasiado taciturno por temperamento para que fuese animada su conversación. Emitía sus ideas como por raptos y ocurrencias, siempre elevadas y generosas aunque, á menudo, poco justas. Entre él y Juan Jacobo Rousseau había afinidades de juicios erróneos, consecuencia natural de aquel humorismo misantrópico y pesimista que había forjado en su mente un mundo fantástico sin aplicación exacta á la naturaleza humana y al estado social. Pero Beethoven era hombre instruído. El aislamiento producido por su celibato, su sordera y las temporadas pasadas en el campo, promovieron y aumentaron su afición al estudio de los autores clásicos, griegos y latinos, y con entusiasmo especial el dedicado á Shakespeare. Su conversación era, si no atractiva, por lo menos original

y curiosa, precisamente, por aquella especie de interés singular, pero real, que resulta de las nociones falsas, expresadas y sostenidas de buena fe. Y como se mostraba bondadoso y hasta galante conmigo, dado su carácter atrabiliario, prefería, no que fuese de su opinión, sino que le contradijese... »

II

« ...Cuando, llegado el día señalado por el maestro, sentíase bien dispuesto y se ponía á improvisar, nada tan sublime como aquel regalo de la inteligencia y de la sensibilidad para el oyente afortunado llamado á gozar aquellas primicias sin par. Brotaba la inspiración de un modo que atraía; sucedíanse bellos cantos ornados de armonía natural y espontánea, más bellos, si cabe, que en otras ocasiones, porque dominado por el sentimiento musical no se preocupaba, como con la pluma en la mano, en la búsqueda de efectos que en el momento de la improvisación se producían por sí mismos, sin divagaciones ni vacilaciones de ningún género.

« En cuanto á su mecanismo como pianista no era correcto : tampoco lo era su manera de digitar, de lo cual resultaban descuidos y negligencias lastimosas en la cualidad del sonido », (debida no tan sólo á lo que aquí apunta el consejero *dilettante,* sino á la sordera del maestro). « Pero ¿quién iba á pensar, durante aquellos momentos inefables, en el instrumentista?

Sentíase uno absorbido, como él mismo, por las ideas que le asaltaban, y era natural que sus dedos las expresasen de un modo ó de otro. »

« Le pregunté un día si no desearía conocer mi país. — « Lo he deseado vivamente » — me respondió con ingenuidad — « antes de que Francia se diese un señor » y dueño. Este deseo ya no lo siento ahora. Sin » embargo, quisiera oír en París las Sinfonías de » Mozart » (no nombró las suyas ni las de Haydn), « que » el Conservatorio, según cuentan, ejecuta mejor que » en otras partes. Además, soy demasiado pobre para » emprender un sencillo viaje de curiosidad y que » habría de ser, aunque pudiese, muy rápido. » — « Hágalo usted conmigo, maestro : yo me encargo de todo. » — « Ni por pienso. No puedo consentir en » que usted haga el más insignificante dispendio por » mí. » — « Tranquilícese usted, maestro, no habrá tal » dispendio : los gastos de posta pagados, yo soy » dueño de mi vehículo. Si á usted le basta una pe» queña habitación, tengo una para usted. Diga usted » que sí, y crea usted que vale la pena de pasar quince » días en París. Usted no tendrá otros gastos que los » de regreso, y por menos de 50 florines se hace el » milagro. » — « Me tienta usted y... lo pensaré. »

« Instéle repetidas veces para decidirle. Su morosidad provenía de la incertidumbre en él habitual. — « Me asediarán las visitas. » — « No recibirá usted á » nadie. » — « Lloverán sobre mí las invitaciones... » — « Que usted no aceptará. » — « Me harán tocar, » componer... »

— « Usted contestará que lejos de su parroquia » no puede componer ni sabe tocar. » — « La gente de

»París dirá que soy un oso ». — Y esto ¿qué le importa á usted? No conoce usted á nuestras gentes. En París reinan la libertad y la independencia, y no existen lazos y coyundas sociales que valgan. Se recibe á los hombres superiores como á ellos les place mejor ser recibidos, y si alguno de ellos, extranjero sobre todo, se inclina á la excentricidad, es un presagio de buen éxito.

« Por fin, después de tantas acometidas, díjome un día, tendiéndome la mano, que haríamos el viaje juntos. Quedé entusiasmado... Presentar á Beethoven al público de París, instalarle en mi casa, dar á conocer al maestro al gran mundo musical, era una especie de triunfo : sin embargo, para que una vez fuese verdad aquello de mi gozo en un pozo, mi regocijo anticipado fué destruido por la realidad. El armisticio de Zuaïne nos hizo ocupar la Moravia á donde fuí enviado como intendente. Allí pasé cuatro meses. El tratado de Viena estipulaba la devolución de estas provincias al Austria, y regresé á la capital hallando á Beethoven en las mismas favorables disposiciones : aguardaba de un momento á otro la orden de mi partida á París, cuando recibo la de marcharme en seguida como intendente á la Croacia. Allí pasé un año recibiendo, cuando menos lo esperaba, mi nombramiento de prefecto del Aveyron con el encargo de llevar á buen término una misión diplomática, y de regresar á toda prisa á París para dar cuenta del resultado antes de tomar posesión de mi destino. No pude pasar por Viena ni ver á Beethoven...

» ...Era malquisto en la corte de Viena por sus ideas republicanas; así se explica que no sólo no le

protegiese la corte, sino que no asistiese jamás á la ejecución de sus obras. Napoleón fué su ídolo, su héroe, mientras ostentó el título de primer cónsul de la República. Después de la batalla de Marengo, se puso á componer la *Sinfonía heroica* para dedicársela. Terminada la obra en 1802, empezaron á correr voces de que Napoleón iba á coronarse, y que trataba de someter á Alemania. Beethoven rasgó airado la dedicatoria, confundiendo en una misma aversión á la nación francesa, que se había dejado avasallar, y á su heroico ex-héroe. Sin embargo, la grandeza de Napoleón era un tema favorito de conversación sobre el cual insistía con frecuencia. Á pesar de sus resquemores al desprestigiado héroe, admiraba su elevación sobre el montón anónimo de sus compañeros de milicia, halagando esta elevación sus ideas democráticas. Díjome un día: — « ¿Si voy á París, » me veré obligado, acaso, á saludar á vuestro empe- » rador? ». Yo le aseguré que no, á no ser que el empe- » rador mismo se lo ordenase. — « Y ¿cree usted que » me lo ordenará? » — « Creo que vuestra fama no » habrá dejado de llegar á oídos del emperador; aunque » ya sabe usted por Cherubini, que el emperador, por » más que pretenda demostrar lo contrario, no es « muy fuerte en música.

» Esta conversación me convenció de que, á pesar de su opiniones, le habría halagado una distinción de parte de su ex-heroico ídolo. Tanto se dobla el orgullo humano delante del que le halaga.

» El oso, el salvaje dobló la cerviz al yugo del amor. Ignórase » (se ignoraba entonces, ó lo ignoraba el autor que esto escribió) « quien era la *Julieta* á la

cual escribía cartas apasionadísimas; pero le da á uno pena saber que la tal Julieta era casada. » (No lo estaba cuando le dedicó la *Sonata* que ha inmortalizado el nombre de Julieta Guicciardi, después condesa de Gallenberg). « Enamoróse, también, de la condesa María Erdödy, amor muy parecido al de Rousseau por madama d'Houdetot. No ignoro qué persona fué la heroína de su tercer amor, pero no puedo nombrarla » (el barón hace alusión, probablemente, á la pianista alsaciana María Bigot-Kiené, olvidando á « la bien amada inmortal », la condesa Teresa de Brunswick, que fué el amor ideal, sereno, jamás confesado de Beethoven).

Tal es el relato de las visitas del barón de Trémont á Beethoven, que no discrepa del Beethoven que nos han hecho conocer los estudios de Schindler, Wegeler, Ries, Lenz, Oulibicheff, Nottebohm, Marx, Grove, etc. Un punto necesita aclaración. En 1803, algunos meses después de la dedicatoria de la *Sonata quasi Fantasía* (en *do* sostenido menor), que inmortalizaba el nombre de Julieta, casábase ésta con un pobre diablo de gentilhombre (músico, por cierto, aunque bastante malo ¡ estaba de Dios !), compositor de bailes, el conde de Gallenberg. Cerca de veinte años residió en Italia la mediocre pareja Gallenberg. Cuando Julieta y su marido regresaron á Viena, súpolo Beethoven. Las notas autógrafas de sus cuadernos de conversación, tantas veces citadas, refieren el hecho en estos precisos términos, escritos de puño y letra de Beethoven : « De regreso á Viena, hecha un mar de lágrimas, quiso verme; yo la desprecié ». La fecha de la dedicatoria *á Julietta Giucciardi* es de 1803, pero la

Sonata fué compuesta toda entera el año anterior, el año de la *Sinfonía Heroica.* ¡ Coincidencia singular ! En la *Sinfonía* se asiste á la muerte de un héroe; en la *Sonata* á la tragedia de un amor infiel. De ser Beethoven lo que se llama un gastado, la historia amorosa habría acabado en sainete, que era lo que merecía; la derechura y rectitud de Beethoven convirtieron la historia en tragedia. En la sublime página compuesta en 1802 se presiente la traición, se anuncia anticipadamente, y hasta diríase que se maldice á la heroína. Sublime final, sublime en impetuosidades, y en estallidos de cólera. Recuerda, iguala, y aun excede á los anatemas lanzados por los grandes poetas de todos los tiempos á la infidelidad de la mujer amada; por encima del incesante estallido de dolor y de cólera, de furores y alaridos de angustia, que no puede ni quiere hallar consuelo, retiemblan aquellas palabras, feroces, pero justicieras : — « Yo la desprecié ».

(Julio, 1906).

FERRUCCIO BUSONI

No es un pianista-virtuoso del montón. Es algo más que esto : es un pianista de estilo y de sonoridades pianísticas jamás superadas; es un intérprete excepcional cuya nobleza de interpretación acusa un alma de gran artista, como no ha existido otra después de Liszt, alma de poeta y artista que funda su arte en la emoción, alma de triunfador por los prestigios que subyugan la imaginación y el oído, por los acentos que conmueven profundamente el corazón; es un genio, heredero del de Liszt, de quien heredó, asimismo, la grandeza de alma y la bondad proverbial; es un director de orquesta por generosidad de temperamento y por desinterés, que se aplica á defender y propagar ante un público dócil á las admiraciones convencionales, las producciones modernas de los que injustamente no han llegado, y las antiguas caídas en penoso

olvido, á cuyo efecto, con constancia incansable, ha tres años que costea de su bolsillo y dirige su *Orchester-Abende*, consagrada, exclusivamente, á vulgarizar obras de ignorados ú olvidados con aquella rara sobriedad de gesto, con aquel desprecio á los efectos vulgares, y con aquella interpretación expresiva y viva que se ha impuesto á la admiración de todos; y como si todo esto fuese poco, Busoni es compositor de soberanos alientos, cuyo instinto creador traducen, por manera maravillosa, una serie de composiciones de acento personalísimo y de estructura acabada, llena de ardimientos y de innegable originalidad; sí, Busoni es un compositor que en sus sobras da una alta y gran idea de la música moderna; compositor orientalista por excelencia, no de ese orientalismo facticio y vacío que nos han dado los que le precedieron en esta vía; compositor que busca horizontes inexplorados, formas nuevas y nuevos ritmos; que sólo tiene la preocupación de embellecer su obra sin preocuparse de satisfacer el mal gusto de un público ignorante y *snob*; que por temperamento y sinceridad de manifestación no se dedica á la fabricación mecánica de *composiciones á la moda*; que escribe lo que debe escribir conforme al sentimiento de su alma, y esto con aquella paz y presentimientos del que sabe que haciéndolo así, sin torcerse ni esclavizarse por nadie ni por ninguna convención, trabaja para crear una obra inmortal; Busoni, en fin, es un trabajador incansable, que se concentra sin diluirse, y esto explica que sus obras, las sinfónicas especialmente, se ordenen en vastas proporciones y dimensiones considerables.

La precocidad artística de Busoni fué tan presti-

giosa como la de Mozart, gracias á la sólida educación recibida de sus padres, Fernando, clarinetista, y Ana Weis-Busoni, concertista de piano. Á los siete años figuraba en un concierto organizado por sus padres en Trieste. En 1874 daba su primer concierto en calidad de pianista. Tenía ocho años. Al año siguiente presentóse de nuevo, como pianista y... director de orquesta. Las obras de Bach, Haydn, Porpora, Mozart, etc., que formaban el programa del concierto, revelan bien á las claras la sólida educación paternal recibida, y qué modelos elegía así para su educación técnica pianística como para la composición en que desde aquel momento empezó á ensayarse. En 1876 pasó con sus padres á Viena, en donde trabó relaciones artísticas con Liszt, Brahms, Rubinstein y otros maestros. De 1878 á 1881 residió en Gratz estudiando el contrapunto y la composición con el Doctor Mayer. Las composiciones escritas antes de esta época fueron compuestas sin ayuda de maestro, porque lo que sabía se lo había aprendido estudiando las obras de Beethoven, Berlioz, Liszt y los tratados de Fétis y Reicha. Terminados sus estudios bajo la dirección del Doctor Mayer, emprendió un viaje artístico por Italia, siendo festejado como pianista excepcional, y compositor de notorias facultades, tan notorias que en 1882 dió una serie de diez conciertos en Bolonia, donde dirigió la ejecución de *Il sabato del villaggio*, poesía de Leopardi, composición orquestal con coros, que fué muy admirada. Aquel mismo año, apenas adolescente, como Mozart, adquirió el honor — *dignus intrare* — de figurar como miembro de la *Accademia Filarmónica*, después de escribir el trabajo de ejer-

cicio impuesto, una fuga á cuatro voces y dos temas, compuesta en el local mismo de la Academia de Bolonia « el 27 de marzo de 1882 », como se lee en el manuscrito original, conservado en los archivos de la casa. El presidente de la corporación le recordaba que en aquel mismo local, otro niño prodigioso, el inmortal Mozart, le precediera en el honor recibido, á fin de que el hecho le sirviese « de estímulo y aliento para proseguir brillantemente la carrera y guiarlo á la celebridad. »

Á poco, en 1886, escribe en Leipzig una *Ópera fantástica*, una *Suite sinfónica* y un *cuarteto* para instrumentos de cuerda : en 1883 un *concierto para piano y orquesta*, y su *Primera Sonata* para violín y piano que le valió, después de un empeñado concurso, el premio fundado por Rubinstein.

Las grandes composiciones de la época de madurez, la actual de su producción, figuran en el repertorio de las grandes asociaciones filarmónicas de Berlín, Viena, Boston, Petersburgo y Varsovia, Bolonia, Amsterdam, Londres, etc., y si tienen el don de promover discusiones, algunas veces ásperas, levantan, en cambio, grandes entusiasmos. No conoce Busoni las artes de imponer brutalmente su genio ni de presentarlo bajo aspectos favorables como sus compatriotas los *veristas* de la ópera, y si los medios lícitos no dan resultado, hacerlo tragar á fuerza de reclamos; y, sin embargo, la incesante creación de Busoni podría aplastar, á la vez, al público, á los *snob* y á todas las vanidades rivales de los del oficio. Esta creación se extiende á todos los géneros; á título de ejemplo, he aquí algunas de sus más recientes composiciones : *Scènes de ballet*, para piano; *Variaciones y fuga* en

forma libre sobre un preludio de Chopin (en *do* menor); *Segundo cuarteto* para instrumentos de cuerda; *Concierto* para piano y orquesta; *Poema Sinfónico*; *Lutzpiel,* obertura; *Jeux d'infants,* suite sinfónica; *Les Harnachés,* dos *suites* para orquesta; *Concierto* para piano, orquesta y coro de hombres; *Tarandot,* música de escena escrita para el drama de este título, ideado sobre diversos episodios de las *Mil y una noches,* por Gozzi. Exigiría esta obra, no un simple señalamiento bibliográfico sino todo un comentario crítico en regla.

Como compositor de alta cultura y de inclinaciones literarias determinadas, Busoni posee á fondo 5 ó 6 lenguas modernas, y las literaturas correspondientes. En el *Concierto* para piano, orquesta y coro de hombres de su obra 30, una verdadera epopeya sonora, había ya mostrado, notoriamente en la 5.ª parte de este *Concierto,* titulado *Cántico,* texto de una novela inspirada en las *Mil y una noches,* intitulada *Aladino,* su inclinación á la historia de las civilizaciones orientales. Tan acentuada es su inclinación, que ha concluído un proyecto de drama musical inspirado en las novelas asiáticas del conde de Gobineau. El poema terminado, Busoni trabaja actualmente en su realización musical : desasosegada de inquietudes de infinito su alma soñadora, explícase bien que tengan para el gran artista superiores atracciones los mitos orientales y las inexpresables seducciones de los cuentos árabes, el encantador lirismo de su poesía panteísta de la cual derivan ciertos sentimientos grandes y sencillos, á la par eternos, tan bien traducidos, musicalmente, en el mentado y admirable *Concierto* y en la música de escena escrita para el *Tarandot,* de Gozzi.

El *Tarandot* (ob. 41) « nos hace asistir — dice un crítico — «al surgimiento de una personalidad que atraviesa las barreras de nuestra civilización y abre, de par en par, para la vida del arte musical, las puertas del Oriente, no con el designio de halagar nuestra monomanía de « novedades », echando mano, sin ton ni son, de las acostumbradas extravagancias de mezclar colores y sonidos, que se rechazan para despistàrnos, por medio de las rarezas de un exotismo fácil y artificioso. No, en su música no se nota jamás el *pasticcio* que ha encumbrado á la categoría de Dioses á tantos *homunculus* modernos. No es artificioso, repetimos, su Oriente : es un Oriente cuna de la humanidad. »

Terminada esta importante composición durante el otoño del año pasado, fué ejecutada en seguida en forma de *suite* para gran orquesta y coro de mujeres en la Academia de Berlín. Divídese esta *suite* en ocho partes : I. *Il supplizio, La porta della citta, La sentenza* (primer acto). — II. *Truffaldino* (*Introducción* del segundo acto y *Marcha grotesca*). — III. *Altoum* (marcha del fabuloso Emperador). — IV. *L'appartamento delle donne.* — V. *Danze e canzone.* — VI. *Tarandot* (tercer acto). — VII. *Notturno, Walzer* (cuarto acto). — VIII. *In modo di marcia funebre e Finale alla turca* (quinto acto).

Según el mismo crítico : « Busoni emplea un estilo siempre deslumbrador y picante, que avaloran ritmos ingeniosos y acumulaciones tonales imprevistas : en su orquestación brilla con fantástica munificencia pomposa todo el Oriente : como no ve las obras orientales por el exterior, siente y expresa maravillosamente los

sentimientos que quiere traducir. En esto, precisamente, se distingue del impresionismo enteco y falso de los que le han precedido en esta vía ».

Á la producción sinfónica y múltiple de Busoni hay que añadir un considerable número de transcripciones y arreglos. Ha traducido en particular, y como nadie hasta ahora, ni quizá el mismo Liszt, la música de órgano de Juan Sebastián Bach. La obra genial de incorporar al piano esa literatura del órgano no es su mayor título á la gloria. Este título lo merece su obra completamente personal y, desde luego, la sinfonía. Esta obra proviene de las sugestiones de su personalidad misma. « Cree él, y cree bien, que el arte moderno requiere una inspiración moderna » — diremos con el crítico analizador de la obra de Busoni; — « que al edificar construcciones sonoras plásticamente bellas, conviene rechazar las antiguas reglas basadas sobre una mecánica técnica falsa, buscar ante todo la verdad de expresión, la intensidad de la impresión, y abrir de par en par todas las puertas de la imaginación para que entren las más puras esencias del lirismo y de la armonía. He aquí condensadas algunas de las adivinaciones superiores del arte de Busoni, que colocan su obra sinfónica en la primera fila de las composiciones modernas ».

Creemos haber hecho obra de vulgarización de cultura artística señalando á la juventud estudiosa la producción de Busoni, que mantiene desde el extranjero, alto y enhiesto el buen nombre de la música italiana.

(Agosto, 1906).

EL ELEMENTO ETICO BEETHOVENIANO

Preguntábanle un día al maestro cuál era el sentido de la *Appassionata*, y Beethoven respondía, lacónicamente : — « Leed la tempestad de Shakespeare ». Si en vez de esta interrogación alguien hubiese querido averiguar, qué significaban aquellos arrebatos de cólera del *final* de la Sonata dedicada á Julieta Guicciardi, el maestro habría respondido, sin duda : — « Imaginaos la tragedia de una infidelidad ». Allí están, en efecto, la tragedia y el presentimiento mismo de la traición, maldecida y anunciada antes, un año antes de escribir la dedicatoria de la obra : allí la historia de un amor pasión : allí la extraña declaración, el austero voto de amor, toda la tristeza, toda la ternura humana que se ofrece para condividirla y ser consolada como ofrenda de un corazón demasiado grande para contenerla. Y ella, la mujer amada, igno-

rante y cruel, ni la aceptó, ni pudo comprenderla, quizá, aquella ofrenda. Creía Beethoven en la influencia que la mujer amada habría podido ejercer en su destino, como hombre y como artista. Se atrevió á pedir la mano de la joven : aceptó la madre : precavido el padre, rechazó « á un hombre sin rango, sin fortuna, ni posición social segura. »

Y el tristísimo maestro escribía no se sabe cuándo, por aquella época, sin duda : « Solamente el amor, sí, él solo podría darte, oh corazón mío, una vida feliz. ¡ Oh Dios mío ! ¡ cúmplase mi anhelo ! ¡ que encuentre en mis vías á la que me ha de fortificar en la virtud ! »

Á poco de la dedicatoria de la Sonata á Julieta, convertida ésta en condesa Gallenberg por su casamiento con el conde de este apellido, músico, por cierto, y por añadidura (¡ estaba de Dios !) rematadamente malo, partía hacia Italia, donde pasó varios años la vulgar pareja. « De regreso á Viena » — consigna el maestro, en francés por exceso de precaución, en uno de los cuadernos de conversación que se veía obligado á utilizar por su sordera — « y á poco de su llegada, corrió á mi encuentro hecha un mar de lágrimas, pero yo la desprecié. » ¿No oís retumbar sobre aquel *final* de la Sonata las duras y justicieras palabras del pobre corazón herido? : « Hecha un mar de lágrimas se me acercó, pero yo la desprecié ». Y en el cuaderno todavía pueden leerse estas palabras, medio borrosas, de ininteligible sentido : « ¡ Ah ! si yo hubiese querido dirigir las fuerzas de mi vida por otro camino ¿qué le habría quedado al noble, al mejor?... ».

Y durante aquel período de 1802 á 1803, el más triste de su vida, que le preparaba tantas ó más tris-

tezas todavía, Beethoven compuso aquella *Fantasía quasi sonata,* y entre otras obras, aquella « heroica mentira », como se la ha llamado, de la II *Sinfonía.* Desecha de su alma los tristes pensamientos : un desbordamiento de vida parece que empuja, avasallador, el final de aquella obra. Quiere ser feliz; merece serlo : su infortunio no es irremediable; ni quiere consentirlo ni puede creerlo : desea sentirse fuerte y sano de alma : y porque quiere amar y cree, ama y espera, prorrumpe en aquella « heroica mentira. »

Entre las dos Sonatas de amor, hay una dedicada al conde de Brunswick, dirigida, en realidad, á su hermana la condesa Teresa. Beethoven consagrará todavía, más tarde, á « la bien amada inmortal », otra Sonata, no tan sólo admirable por la pasión contenida, sino por la serenidad de alma, como si no se atreviese á descubrir á la amada los ardores y la profundidad de su amor.

Han pasado algunos años : han nacido al mundo del arte la *Sinfonía heroica,* y *Fidelio.* Afectado por las vicisitudes políticas que influyeron en la incomprensión de *Fidelio,* estrenado ante un público compuesto de oficiales del ejército francés victorioso, Beethoven fué á pasar gran parte del verano de 1806 en Marsonsvasar, cerca de Troppau, en casa de la familia amiga Brunswick. Allí fué concertado el casamiento del maestro con Teresa, « la bien amada inmortal », y allí nació la *IV Sinfonía.* Había comenzado la *Sinfonía* en *do* menor, que fué la *Quinta* (originariamente la *Sexta*), cuando interrumpiendo bruscamente el trabajo se puso á componer, sin los tanteos y apuntes previos habituales, la *IV Sinfonía.* Sentíase feliz, llena

de paz el alma, y amado. Teresa le amaba desde la época en que, casi una niña, aprendía á tocar el piano bajo la dirección de Beethoven, á poco de la llegada de éste á Viena. Beethoven y el conde Francisco de Brunswick estimábanse como amigos entrañables. El recuerdo de aquellos días de felicidad nos ha sido conservado en algunos relatos de la misma Teresa de Brunswick.

« Al atardecer de un domingo » — dice la heroína — « iluminada la estancia por la claridad de la luna, Beethoven, dispuesto á improvisar, abrió el piano. Comenzó á pasear sus manos sobre el teclado : bien conocíamos, Francisco y yo, lo que esto significaba, y á donde conducirían aquellos preludios. De repente suenan algunos acordes en las cuerdas graves del instrumento y, lentamente, con misteriosa solemnidad, pónese á improvisar sobre el tema de un canto de Bach, cuyas palabras dicen : « Si quieres darme tu corazón, dámelo en secreto : que nadie pueda adivinar lo que se dicen nuestras almas. »

« Mi madre y el capellán de la casa descabezaban un sueño : mi hermano tenía clavada la vista, abstraído, gravemente, en el lejano horizonte : yo sentía la vida en su plenitud, embargada por aquel canto jamás oído, y como inundada de felicidad ante la mirada dulce del maestro. Á la mañana siguiente nos encontramos en el jardín de la casa; díjome : — « Escribo una » ópera; la figura principal la llevo aquí » (señalando al corazón) : « la veo delante de mí : la siento en todo » cuanto me rodea. Jamás me he encontrado tan bien » dispuesto : todo es luz, pureza, diafanidad. Me » parecía yo á ese niño del cuento de hadas que recoge

»los guijarros sin ver ni aspirar el perfume de la flor »espléndida que florece sobre su camino... » Desde mayo de 1806 fuí su prometida, previo consentimiento de mi buen hermano Francisco. »

De aquel período datan las tres tiernísimas cartas encontradas después de la muerte de Beethoven, que todos los biógrafos creyeron dirigidas á Julieta Guicciardi. Junto á las cartas encontróse un retrato de mujer, con esta dedicatoria : « Al raro genio — al gran artista — al hombre excelente », y al pie esta firma : « T. B ».

Pasaron algunos años, cuatro, seis... ¿Qué sucedió durante este intervalo? Nadie lo sabe: nadie lo sabrá jamás. Sospéchase que cuando Beethoven pidió la mano de Teresa de Brunswick, se le contestó, como seis años antes los padres de Julieta, rechazando su descabellada pretensión. Teresa de Brunswick, aludiendo, mucho tiempo después, á ese penoso acontecimiento, decíale á una su confidente : « Mi buena » amiga, hay una cosa, un último detalle que conviene » no olvidar : la palabra de separación, no fuí yo, no, » quien la pronunció, fué él... Presa de horror, pálida » como la muerte, tembló mi cuerpo... ». Estas últimas palabras » — añade la confidente — « apenas si pude oírlas. La condesa Teresa perdió el conocimiento, dejando caer su cabeza, pálida y sudorosa, sobre los almohadones. Tuve miedo, llamé á sus camareras y salí conturbada de la estancia ».

(Octubre, 1906).

PETER CORNELIUS

I

Un poco tardía ha llegado la hora de justicia y rehabilitación de Peter Cornelius, lo mismo para Alemania, su patria, que para ese público europeo de músicos, profesionales y aficionados cultos, poco enterado de esa personalidad aislada, que ha aguardado algunos años el consuelo de una justicia y una rehabilitación de ultratumba.

Alemania acaba de conmemorar el aniversario de Peter Cornelius, muerto en 1874. Toda la prensa le ha dedicado artículos y estudios llenos de elogios, y la casa Breitkopf et Härtel, de Leipzig, ha emprendido, inmediatamente, una edición completa de las obras del maestro, destinando una edición popular á los *Lieder* y á los *Coros*.

Es una personalidad aislada, acabamos de decir, y, en efecto, sería difícil asignar tal ó cual escuela al músico lo mismo que al poeta, que lo fué tanto como músico. Las analogías de Cornelius con Weber y con Marschner, muy notorias con éste, desconciertan al crítico más sagaz; y á esto añádase que, á lo mejor, le encuentra uno cierto parentesco con Mozart, que parece haber sido discípulo de Wagner y, á la vez, émulo de Schumann.

Y, sin embargo, á pesar de esas analogías y semblanzas con maestros de estilos tan distintos, Cornelius, no puede dudarse que tiene una nota personal reflejada por su obra, en la que se concentran el carácter, las aspiraciones y la vida del individuo. Si el estilo es el hombre, la obra de arte de Cornelius es la expresión sintética de lo que ha pensado, sentido y soñado en su breve existencia (1824-1874).

En su familia se rendía un verdadero culto al arte : en ella tuvo un ilustre representante, el gran pintor Peter Cornelius, considerado como el « segundo Miguel Ángel de la pintura », primo (llamado siempre tío), y padrino del compositor. Su padre y su madre fueron actores; abandonaron el palco escénico para dedicarse, exclusivamente, á la educación de sus seis hijos. Peter era el cuarto, y en edad infantil pisó las tablas. De ahí que entre su padre, que quería dedicarle á la carrera dramática, y él, que quería ser compositor, los dos polos de su porvenir girasen entre la declamación y la música. Ambas inclinaciones influyeron, grandemente, en su futura carrera. Declamando los *lieder* de Gœthe, avivóse el oído del músico en el hecho de buscar armonías para cantarlos. « Cuando reflexiono

bien, » — escribía á su hermana Susana, — « me persuado de que todo lo he recibido de Goethe y de Mozart ».

La orquesta de Wiesbaden le admite como violín segundo *voluntario*. Entra al año siguiente en la de Maguncia, y asiste á una temporada de ópera alemana en Londres; el jovencito de diez y siete años emplea su tiempo familiarizándose con la lengua de Shakespeare y de Byron, visitando museos y bibliotecas, y asistiendo á los mejores conciertos. ¡ Qué de nostalgias durante ese viaje ! ¡ Qué de expansiones y de proyectos en las cartas escritas á su familia !

De regreso á Alemania su nombre figura como actor de la compañía dramática que actúa en uno de los teatros de Wiesbaden. Á poco abandona, definitivamente, el teatro por la música, influído, quizá, por la acogida glacial con que recibió el público al joven actor, ó por la muerte de su padre, acaecida el año 1843, que tuvo por consecuencia colocar á Peter bajo la dirección de su primo el pintor, residente, entonces, en Berlín. Desde su llegada pónese bajo la dirección del maestro Dehn, y estudia la armonía. Despiértase, á la vez, y así de repente, el poeta delicadísimo, el lírico lleno de expansiones y de espontaneidades dignas de admirar. Llega Navidad, y envía á su madre sus dos primeros *lieder*, expresión de profundo sentimiento y de intimidad. Desilusionado ante el juicio que á Nicolai le merecieran su primeras composiciones, corrió á Dessau, determinado á seguir sus estudios con el maestro Schneider y, sobre todo, á ensayarse á marchar sin ayuda de mentores y de reglas que le desesperaban con sus eternas contradic-

ciones. Su amigo, el gran poeta Pablo Heyse, de quien puso en música varios delicadísimos *lieder*, estimuló sus intentos de independencia, y Cornelius, animado y lleno de entusiasmo, continuó resueltamente su camino. Los estímulos de Heyse fueron más eficaces, si cabe, cuando nuestro hombre se decide á consultar á Liszt, artista y hombre muy por encima de todas las pequeñeces y miserias de arte. Pocos días bastarán : irá á Weimar; oirá las obras de Wagner dirigidas por Liszt y... dicho y hecho. ¡ Con qué emoción llega á la casa de Liszt ! ¡ Entra en otro mundo ! ¡ Qué fascinación ejerce sobre el joven visitante la figura del maestro ! Bueno y grande, como siempre, presta atención á sus trabajos, los examina á fondo y juzga, decisivamente, que las aptitudes de Cornelius se acentúan y se dirigen hacia la música religiosa. Liszt repite el consejo en carta escrita en francés, y fechada en septiembre de 1852 : « Por la elevación de vuestras ideas, por la profundidad lo mismo que por la ternura de vuestros sentimientos, y por los estudios serios que habéis realizado, os juzgo llamado á sobresalir en el estilo religioso; asimilaos bien á Palestrina y Bach, y después dejad hablar á vuestro corazón. »

Esta hermosa carta sostendrá al compositor en medio de las luchas artísticas de su vida. No hay hombre sin hombre, reza uno de los evangelios chicos populares, y Cornelius, lleno de reconocimiento, ha encontrado á su hombre, y con Liszt, toda aquella pléyade de grandes artistas atraídos por la obra magna de cultura que ejerce en Weimar, Wagner, Bülow, Berlioz, Joaquim, Tauzig, Raff, Köhler, Ritter, Bettina von Arnim, Feodor y Rosa von Milder; todos á

una estimulan á Cornelius que, afortunadamente, colocado en aquel ambiente favorable conserva intacta su personalidad. La soledad de las florestas de aquella deliciosa Turingia, enciende y favorece sus inspiraciones músico religiosas y, á la par, sus inclinaciones al lirismo. En aquel centro de paz y ventura, y de sanas impresiones de arte, brotan sus dos ciclos de *lieder*, los titulados *Pater* y *Dolor y consuelo*, y sus seis *Cantos de amor*, lastimosamente perdidos, dedicados á la princesa María Witgenstein, su amada de un día, amada con pasión secreta, contenida, y correspondida por la princesa, pero condenada de antemano por imposibilidad y convenciones sociales. Más exaltado, fué, si cabe, su amor por la hija del gran poeta Rückert, la bella María, la musa inspiradora de tantos poemas delicados. Le fué rehusada la mano, y ensombrecido su humor, no se desespera, antes bien, « ¡ Viva el arte ! », exclama, y se consuela en el trabajo componiendo el *Barbero de Bagdad*, cuyo libreto « no tiene pies ni cabeza » — según opinan Liszt y la princesa Witgenstein, — y que el pobre músico reforma dos y tres veces hasta que, enteramente refundido, hállase dispuesto para comenzar á escribir la música. Mientras le distraen inspiraciones de momento, traducidas en poemas cortos y numerosos *lieder*, he aquí en qué dirección entiende conducir su obra : « Querida Susa » — escribe á su hermana — « no te quepa duda de que yo he de ser un compositor de ópera. Algo así como un segundo Lortzing, pero, en todo caso, con factura más noble. Si la cosa sale bien, seré el primero en seguir con valor la ruta trazada por Wagner. La melodía, sin embargo, será más picante, más libre, más humo-

rística, y en lo que concierne á la índole de mi texto, procuraré acercarme á Berlioz ».

Cuatro ó cinco colecciones de *lieder*, obras maestras de lirismo, poesía y música de Cornelius, termínanse á la par que la ópera. Llega, finalmente, mayo de 1858. La primera ópera de Cornelius, *El Barbero de Bagdad*, está lista y á punto de representarse, merced á la protección de Liszt, que la examina con gran atención. Su antipatía por el asunto es la misma. ¿Cómo le podían ser simpáticos á Liszt los asuntos cómicos? La música, sin embargo, le gusta sobremanera y asegura á la princesa Witgenstein que « Berlioz mismo podría envidiarle esa obra ».

Lleno de aquel noble ardor que siempre demostró Liszt en beneficio de los artistas contemporáneos que acudían á él, á su magnanimidad y desinterés, puso manos á la obra, ensayándola con paternal cariño, rectificando casi toda la instrumentación, y distribuyendo los papeles á los mejores individuos de la compañía. Los ensayos marchaban á pedir de boca : todo anunciaba un éxito extraordinario : Cornelius, lleno de tranquilidad y de espezanza, escribía á su familia *Ich bin ruhig*; pero el noble músico no se había acordado de los enemigos de Liszt, que aprovecharon aquella ocasión propicia para *manifestarse* cómo acogían la obra de un amigo y de un protegido del maestro. Á pesar del mérito de la obra y de la perfección en la interpretación, *El Barbero de Bagdad* fué brutalmente silbado y retirado de la escena.

II

Sí, la miserable cábala de enemigos de Liszt, silbó brutalmente *El barbero de Bagdad*, y con más saña que la ópera en sí, al amigo y protegido del maestro.

La desolación del pobre Cornelius fué terrible. Su noble corazón se preocupa con hacer el elogio de sus intérpretes más que de llorar su propio infortunio. He aquí como describe él mismo la tormenta de aquella noche : « Ante tal oposición, hasta entonces sin precedentes en los anales de Weimar, reaccionó, de repente, y parte del público protestaba aplaudiendo contra tan rabiosos y obstinados silbidos... Esto, si enfriaba el ardor de los intérpretes, no influía desastrosamente, ni mucho menos, en la perfección de la representación. Al fin de la obra redobló la lucha durante diez minutos. El gran duque aplaudía sin parar; los silbidos arreciaban sin consideración. Aplaudía Liszt, aplaudía la orquesta en masa, y la señora von Milde, quieras no quieras, me arrastró á la escena... Mi botín de experiencias tristes se ha acrecentado desde aquella noche. Pronto me pondré á trabajar en una segunda obra... Todos los artistas han tomado mi partido con verdadero entusiasmo, y Liszt, siempre incomparable, unido á mí en cuerpo y alma. ¡ Que todos los que se interesen por mí enaltezcan la magnanimidad de ese portaestandarte de los tiempos nuevos ! Todos los

artistas han hecho esfuerzos sobrehumanos en favor de mi obra. La señora von Milde estuvo divina en su papel de *Margiana.* ¡ No se borrará jamás de mi corazón su recuerdo ! »

¡ Este es el mejor retrato de cuerpo entero del buen Cornelius : ni una sola palabra despectiva para los promovedores de la cábala !. La consecuencia más importante de aquella noche fué la partida de Liszt del teatro de Weimar. « Habiéndose atrevido á tratar con tanta dureza á un artista presentado por él, no le quedaba otro recurso digno que abandonar la escena y la dirección, al Intendente general Dingelstedt », que no fué extraño á aquella manifestación. Y Cornelius explica la lucha entre Liszt y el Intendente, en dos palabras : « Liszt quiere hacer arte : Dingelstedt no se cura de arte sino de su persona ». Tal fué la lucha : y la víctima propiciatoria Cornelius.

Sin resquemores de ninguna especie ni herida alguna de amor propio, lleno de aliento, como Liszt, vuelve la espalda á Weimar : en su mente toma formas bien definidas el plan de su nueva ópera, de carácter heroico esta vez, *El Cid,* cuyos dos papeles principales destina á sus fieles amigos Teodoro y Rosa von Milde. Esto se desprende de una carta y de un bello poema que les envía desde Maguncia (1859), diciéndoles : « Salud á ti, *mio Cid,* ¡ Sé bien venida, *Jimena* ! ».

Durante la breve estancia en Maguncia escribe 12 sonetos á *Su Dama* (Rosa von Milde), arregla algunos fragmentos de su ópera y se instala, luego, en Viena, decidido á escribir la música del *Cid,* otros temas de óperas que bullen en su mente y algunos *lieder* sobre textos de Hebbel y de Emilio Kuk, inspi-

rados por la amistad tan acendrada que siente por su futura *Jimena.* Á menudo experimenta las nostalgias que causa la soledad : entonces cree sentir muerta en su alma toda poesía, y pide « un rayo de sol que le caliente y su ópera nacerá, bañada de luz como una flor. »

El grande y bello impulso que desea, llega y lo encuentra en la estancia de algunos meses en Weimar, al lado de Liszt y los *von* Milde : allí se le aparece su Musa bienhechora, la hermosa pianista María Gartner, tierna y delicada artista que, todavía, no era la que había de llenar todo su corazón. Llueven, sin embargo, aquellas series de pequeños poemas de amor, agrupados en la edición de los *Poemas* bajo el título general de *María.*

Sigue trabajando en *El Cid,* hermanándose en una inspiración, poesía y música. De repente interrumpe su trabajo para hacer un estudio profundo del *Tristán é Iseo,* de Wagner, « que le llama » — según escribe — « y le atrae hacia las sublimes alturas sin desvanecerle », sintiéndose su *él* « más profundamente afirmado y convencido que antes ». Wagner, de paso por Viena, le estimula prometiéndole todo su apoyo. Toma parte activa en los ensayos preparatorios del *Tristán,* que no tardará en representarse en Viena, sin abandonar un momento á su nuevo Mentor. La ópera de Wagner no llegó á representarse, por entonces, en la capital de Austria. Pero ¿qué importa? Cornelius no ha perdido el tiempo : ha ganado la confianza del maestro y esto le envanece.

La partitura de *El Cid* está terminada en 1864 y lista para el teatro de Weimar. Wagner y Liszt han

prometido turnar para dirigir la obra. La dirección del teatro empezó por rechazar la partitura : sus amigos mismos, los futuros héroes de la obra, hallan la música extraña, en casos imposible de cantar, y tiemblan recordando el estreno de *El Barbero.* Cornelius, desconsolado, pero lleno de firmeza, reforma ciertos trozos de la ópera : insiste y vuelve á insistir, y la dirección del teatro cede. Cornelius es dichoso : su alma apasionada ha encontrado el asilo. María Gartner le ha olvidado; pero allí está Berta Jung, llamada á ser su *Beatrice* ideal : « Tú me lo has dado todo : un corazón de niño; la esperanza; una noble dirección de arte; la fe en Dios ». Todo le sonríe : en los ensayos la señora *von* Milde canta llena de admiración y de ardor, con acento patético que conmueve. Es el alma de la obra, y sobre todo de la primera representación triunfal, celebrada la noche del 22 de mayo de 1865. Después del éxito de *El Cid*, le atraen los asuntos épicos, sin sospechar siquiera la pujanza de evocación y de expresión que exigen tales asuntos. Él no es más que un puro y delicioso lírico, lo mismo en *El Cid* que en todo.

Durante este tiempo, Wagner, interesándose siempre por el amigo y camarada, le crea una posición en Munich en calidad de profesor de la Escuela Real, que le pondrá á cubierto de toda necesidad. El buen Cornelius vacila; la influencia inevitable é imponente del genio de Wagner, se ha dejado sentir en la terminación de *El Cid*: y ahora es el hombre, que, protegiéndole, se le impone. Sus cartas bien acusan esa lucha por su independencia moral y artística, que prefiere, mil veces, á su independencia material. Cede ante los

consejos de los amigos y la familia, pero más que todo para crearse una situación que facilite y apresure su casamiento. Acepta y no sabe acomodar su vida á la enseñanza. Mientras da lección á sus alumnos busca el tema de su tercera partitura de ópera. Después de *El Cid* no puede dejar de empeñarse en un trabajo de alto vuelo. Á la vez acuden á su mente *Juana de Arco, Cardenio y Lucinda,* un *Don Juan,* de Tirso de Molina, *Inés de Castro, Rancé,* etc. Bien es de ver como le atraían los asuntos españoles. Pero la extraña y grandiosa poesía de los *Eddas,* que acaba de enviarle Wagner, le cautiva. « ¡ El bello y santo libro ! » — escribe á su prometida. — « Aquí, en esa cuna divina y refulgente de nuestra poesía, cabe su pura corriente, deposito mi cayado de peregrino, en la dichosa certidumbre de que he de aspirar una vida nueva ».

El relato de los amores de Gunlöd y de Odin, le seduce, y *Gunlöd* se titulará el poema de su tercera ópera, que queda terminado en abril de 1867. Su casamiento en septiembre del mismo año, y su cargo de profesor de armonía, retardan, durante algún tiempo, la composición musical. Queda terminado de ésta el primer acto, en 1870, y en esto había de quedar.

« El cargo de profesor me roe el corazón. Soy como un enterrado vivo », — escribía, — « condenado á ahogar en mi alma todo lo que ella siente. »

No se equivocaba. Al terminar el año escolar de 1874, fallecía en brazos de su aterrada amantísima esposa.

Buscaba constantemente la perfección de sus obras. El año de su muerte, reformaba, todavía, por cuarta ó quinta vez, *El barbero de Bagdad.* Retocaba siempre sus composiciones y consultaba á todos, á profesio-

nales lo mismo que á incompetentes; y esa calenturienta y obsesiva búsqueda de la perfección, excusa, y en ciertos modo justifica, los arreglos de que han sido objeto varias de sus composiciones, notoriamente *El barbero, El Cid,* y el único acto de *Gunlöd,* instrumentado por F. Mottl para facilitar su audición en Alemania y en París, donde fué cantada la gran escena del primer acto en el *concert* Colonne (1902). Aunque parezca raro en un lírico de tan altos vuelos, y en un colorista de gran imaginación, Cornelius no poseía el genio de la instrumentación. Á pesar de su profunda ciencia en la armonía, sus melodías, tan bellas, aparecen pobres y, en algunos casos, desgarbadamente vestidas; y he aquí por qué, en medio de su gran admiración por Cornelius, Levi y Mottl resolvieron vestir regiamente sus partituras. Hermann Levi hizo por *El Cid,* que tenía necesidad de gran retoque instrumental, cuanto creyó necesario. Lo mismo quiso hacer Félix Mottl con *El barbero de Bagdad* de 1887, que andaba necesitado, más que *El Cid,* de todo un retoque en regla instrumental. Esa lección enmendada alcanzó, gracias al saber del *capellmeister,* grandes triunfos; no así la versión primitiva que, aunque más artística y más históricamente *verdadera,* para unos ha hecho perder terreno á la fama de Cornelius, y para otros ha creado nuevos admiradores del maestro. De todos modos, las ardientes discusiones que sobre este tema han promovido partidarios y detractores de cada una de las versiones, no se han calmado todavía, en la actualidad.

Á pesar de su belleza innegable, la obra general de Cornelius, tan simpática, por demasiado personal,

por demasiado íntima, sobre todo, no ha ejercido ninguna influencia, ni sobre la producción contemporánea ni sobre la actual. Y, no obstante, ese genio aislado, sin predecesor y sin sucesor, ocupa un puesto único en la historia musical del siglo pasado; le faltaba el ardor de Weber para preparar la formidable síntesis que ha producido la aparición de Wagner : su contacto perpetuo con Liszt y el maestro de Bayreuth le dió todas aquellas audacias que se admiran en sus últimas obras : genio de segundo orden, de aquellos que vagan como sombras destinadas á aguardar eternamente un consuelo y una rehabilitación, Cornelius es un lazo entre los clásicos puros y la escuela moderna.

No se le tenga en menos respeto y simpatía : mientras haya almas que sientan, se respetará su nombre y promoverá profundas simpatías el lírico tan sincero y tan inspirado de los *Lieder*. Bastará oír uno de sus *Lied* para amar á uno de nuestros modernos poetas-músicos más digno de ser amado.

(Noviembre, 1906).

MOZARTIANA

El músico-poeta más excelsamente poeta, y de más encumbrada concepción, llena de aquellas serenidades, que rara vez entrevé la criatura humana; el músico-poeta más grande que viera ninguna edad del mundo, merecía hallar un crítico-poeta que adivinase todo lo que puede decirse, todavía, y que ó no se ha dicho ó se ha dicho mal, sobre el genio y el carácter de ese músico, sobre su persona moral, tan fina y delicada como su naturaleza artística, sobre su vida tan bella y tan pura como su obra. Ese músico es Mozart : y el crítico que se ha sentido capaz de decir cosas *ignoradas* sobre Mozart, es Camilo Bellaigue. Yo recomiendo el libro, que con el simple título de *Mozart* (y basta para llenarlo todo ese nombre prestigioso), acaba de publicar el ilustre crítico francés, á los que sienten el amor absoluto de la belleza, sin

veleidades ni intransigencias artísticas devastadoras, sin apasionamientos, sin *snobismos*; yo recomiendo el libro á aquellos que saben sobreponerse á las formas mutables de un arte que tántas derrocha con impremeditada volubilidad; á aquellos á quienes no embaraza leer *defde*, por *desde*, *ainsi* por *así*, saben sobreponer el fondo á la forma y leen correctamente lo que se lee en el lenguaje de amor absoluto de la belleza. Á los que sólo saben leer *defde*, les vendrá holgado el libro; como cosa huera, no les dirá nada; les sonará á hueco, como la misma música de Mozart : á esos no se lo recomiendo; se afirmarían en su obcecamiento, y al salir de oír el *Don Giovanni* dirán y repetirán que el *Don Giovanni* suena á *Barbiere di Seviglia*; á esos desgraciados no se lo recomiendo, condenados como están á no saber leer más que *defde*, como decía, no el espíritu de la letra, que ilustra y redime de los apasionamientos de un amor veleidoso, que está á mil leguas del soberano amor absoluto de la belleza, y que, como nadie, sintió aquel portentoso autor de *Il dissoluto punito*.

Con estos párrafos comienza Bellaigue su libro *Mozart*. « ¿Queréis saber » — escribía Leopoldo Mozart, de regreso de Viena á Salzburgo, acompañado de Wolfango y de su hermanita Nannerl, que acababan de dar un concierto ante la familia imperial, apenas Wolfango había cumplido seis años, — « queréis saber » algo del traje de Woferl? Es de tela la más fina, color » de lila; de seda y del mismo color la chupa, adornada » con una hilera de gruesos botones de oro. El traje » fué cortado para el archiduque Maximiliano ». Mucho más tarde, dos palabras de Goethe bastarán

para terminar el retrato del niño maravilloso : « Recuerdo muy bien á mi hombrecillo, con su peluca » rizada y su espadín ceñido. »

« En Viena, veinticuatro años después, se ensaya por primera vez con orquesta *Le Nozze di Fígaro.* « Todavía estoy viendo », — cuenta el cantante » O'Kelly, creador de *Basilio,* — « todavía estoy viendo » á Mozart con su pelliza roja y su sombrero galoneado » de oro, en pie sobre la tarima y, batuta en mano, » dirigiendo la ópera... Jamás olvidaré aquella figu» rita vivaracha en la cual brillaba centelleante el » genio. Imposible describirla, tanto como pintar los » rayos del sol. Cuando llegó cierto pasaje del *aria de* » *Fígaro, Non piú andrai,* entonado con voz de trueno » por Benucci, los artistas desde el escenario y los » músicos desde el sitio de la orquesta, se levantaron » electrizados y, como un trueno, asimismo, esta» llaron en aplausos y aclamaciones: — « *¡Bravo!* » *¡Bravo, maestro!* ¡ Viva el gran Mozart ! ».

« Han pasado cinco años, después de este triunfo : cinco años — los últimos y los más crueles — de genio y de pobreza. Mozart va á morir. Manda traer sobre su cama la partitura incompleta del *Requiem.* Canta, y los tres amigos fieles que le rodean, acompañan su canto. Mas al comenzar el *Lacrymosa,* apenas pronunciada entre sollozos la primera palabra en la cual se resume toda su vida, la voz, y el corazón también, desfallece. Funden sus ojos en lágrimas, y de su mano defallida se desprende la partitura, que no ha tenido tiempo de terminar.

« Hora maravillosa de la infancia; hora breve de la gloria; hora rápida de la muerte, en esos tres mo-

mentos y bajo esos tres aspectos se nos aparece, siempre, el recuerdo, y la visión misma, del ser delicioso y encantador, quizá único, que se llamó Juan-Crisóstomo-Wolfango-Amadeo Mozart. »

Al hablar el crítico-poeta de la doctrina paternal de Leopoldo Mozart acerca de la expresión, de la cual Mozart hijo debía repudiar la exageración, « pero conservando sano el principio », cede la palabra á su héroe, que de un solo rasgo traza él mism) su retrato de cuerpo entero. « Yo no sé escribir en verso : no soy poeta. Yo no sé distribuir de un modo artístico los colores para hacerles producir sombras y luces : no soy pintor. Tampoco sé expresar por medio de gestos y acciones mis ideas y mis sentimientos : no soy actor. Pero yo puedo hacer todo esto con los sonidos, porque yo soy músico. » « Lo cierto es » — añade Bellaigue —« que si no hay verdad más difícil de definir que la del poder expresivo del arte musical, no existe otra en la que la música encuentre con más seguridad su terreno adecuado y su raíz, la primera y última razón de su ser ».

Y con estas palabras trascendentales cierra Bellaigue las hermosas y vibrantes páginas de su libro : « Escuchando á Mozart, la posteridad nada habría sabido ni sospechado siquiera sobre su suerte en la batalla de la vida, aunque hubiese conocido todo lo que desbordó de su corazón. ¡ Qué discreción, qué nobleza, qué pudor ! Su arte no fué para él, aunque para nosotros testigo de su miseria, su propio confidente, sino el de su resignada paciencia y de su angélica dulzura. Conservólo sonriente y sereno, colocándolo sobre las mismas pruebas, al abrigo de las lágrimas. No

lo enderezó, como arma de cólera, contra Dios, de quien lo había recibido, no para la venganza, sino para su consuelo. Por admirable que sea el genio cuando se rebela, protesta y desafía, no lo es menos cuando se resigna, cuando perdona y olvida. ¿Qué digo olvidar? El genio de Mozart ha olvidado hasta el propio dolor : parece que sobre el propio dolor han brillado con más subido resplandor las intimidades del alma, eternamente puras, eternamente tranquilas. «¡Qué de rudos combates siento en mi alma! », exclama un héroe trágico. De la rudeza de todos los que ha experimentado Mozart, no ha hablado una sola palabra su música.

« En su música, —hablo de la que es más suya, de la que no es tal ó cual personaje sino él mismo — no aparece jamás como en un acceso, siquiera un acento como conato de cólera y de rebelión, la huella de una lucha ó solamente de un esfuerzo. ¿Qué son el comienzo del cuarteto para piano y cuerdas en *sol* menor, el de la fantasía en *do* menor, y hasta el *Lacrymosa* del *Requiem* comparados con el ataque (palabra la más rigorosamente justa en este caso) de la sinfonía en *do* menor de Beethoven? Y, sin embargo, á la puerta del dulcísimo cantor, como á la del maestro heroico, el destino había llamado con apelaciones terribles. Pero el eco de esos golpes no retumbó en su obra, porque él mismo, en su corazón, en lugar de responder y de resistir, se sometió. Y así como no experimentó la violencia, tampoco conociera su alma la turbación ni la duda. No es de aquellos — como quizá Beethoven, como Wagner, seguramente, — que demandan á la música la respuesta al eterno por qué, la solución del

enigma del mundo. Tan suave y puro es Mozart como sencillo. Para *su* genio, lo mismo que *en su* genio, no hubo jamás enigma, ni siquiera la preocupación del enigma. Entonces ¿con qué género de vida se relaciona su genio? Cierto que no es con la vida presente sino con la otra, con aquella en que nada será doloroso y todo será resuelto. Músico de lo que seremos, más todavía de lo que somos, Mozart, con más justo título que Wagner, es el músico del porvenir. Taine lo ha dicho admirablemente, sin quererlo, quizá, y sin querer decirlo : « Su fondo es el amor absoluto de la belleza cumplida y bienaventurada ». Una tal belleza sólo se halla en Dios, es Dios mismo. En Él se halla, y sólo en Él la encontraremos y amaremos de semejante amor. Mozart la ha sentido y la ha amado desde este valle de peregrinación. Y por esta razón, más todavía que por todas las razones, Mozart ha merecido ser llamado « divino »

(Diciembre, 1906).

HOFFMANN

ONDINA

Sabíamos algo del cuentista-poeta, del espíritu de fantasía serena y, á la vez, desbordada, de su doble vida de soñador, un poco bohemio, y del magistrado altamente apreciado, pero del músico, del compositor, gran entusiasta de Mozart, de Beethoven y de Weber, apenas si nos era conocido el crítico, que debía de conocer los secretos técnicos cuando escribía aquella singular fantasía sobre el *Don Juan*, de Mozart y, para no citar otros cuentos, puramente musicales, aquel *Violín de Cremona*, que todo el mundo ha leído. Gracias á la casa editorial C. T. Peters; gracias á sus prestigiosas iniciativas, que le han valido nombradía y crédito universal, acaba de aparecer, ahora, y por primera vez después de casi un siglo de olvido, la partitura de la obra maestra de Hoffmann, *Ondina*, ópera fantástica en tres actos, que se creía perdida,

como casi todos los manuscritos de música del autor de los *Cuentos fantásticos*, pero que, afortunadamente ha sido hallada entre varios de sus papeles conservados en la Biblioteca de Berlín. Tarde ha llegado la rehabilitación del músico, pero ha llegado, al fin, para proclamarle gran compositor, tan grande como crítico sagaz de música, y lo que importa, sobre todo, como *precursor*, más aun como *padre del estilo* de Weber del cual proviene Wagner, aunque parte de aquello ya lo sabíamos por los estudios de Hans de Wolgozen (*E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner, Harmonien und Parallelen.* — Berlín, Deutsche Bücherei).

Precursor fué el que sostiene y defiende con convicción firme, que no se doblega contra las imposiciones, el genio de Beethoven, desconocido un momento por el mismo Weber; el que formula las justas teorías y necesarias relaciones entre el poeta y el compositor, que han unido dos entidades tan separadas, al parecer, como las de Hoffmann y Wagner, nutrido éste desde su infancia en los escritos sugestivos del singular cuentista y sólido crítico de arte. Precursor fué, en una palabra, de la escuela romántica de principios del siglo XIX, el espíritu vigoroso y vivaz que en numerosos artículos de crítica pura, y en fantasías inspiradas en intensa pasión por la música, por su fuerza de deducción y sus clarividencias, realmente adivinatorias, se adelanta á los tiempos modernos. Fué algo más, ya lo hemos dicho, el *padre del estilo* de Weber, tan precursor, también, en hecho de estilo, como Gretry, tan admirado en Alemania, hasta ahora, como lo será, y aun muchísimo más, sin duda, en Alemania y en todo el mundo musical, el que entrevió vías nuevas,

trajo alentadas é inspiraciones en su tiempo inauditas é inesperadas; el que le da hecho á Weber, apenas aparece este maestro, todo lo que hay en *Sylvana*, todo lo que llegando el tiempo hallará aquella generación y las que vendrán, sucesivamente, en las tres obras maestras del romanticismo, *Freyschütz*, *Euryante* y *Oberon*. ¡ Qué filiación de hegemonía artística más sólida entre Hoffmann (1776-1822), Weber (1786-1826) y Wagner (1813-1883) !

No hay más que hojear esta partitura para juzgar de qué talla era Hoffmann músico, y qué evolución acusa la obra si se tienen presentes sus cartas íntimas y sus artículos substanciosos.

Diez años más joven que Weber, la serie de sus composiciones dramáticas comienza con el siglo. Manuscritas se conservan, la primera que data de 1804 en la biblioteca del Conservatorio de París, las otras, que no son pocas, y que es sensible no se hayan publicado todavía, en la biblioteca real de Berlín, entre éstas la ópera inspirada en el drama de Calderón intitulado : *Amor y celos*. Pertenece esta serie de composiciones á la carrera de *capellmeister* de Hoffmann, que las escribió durante su cargo de director de orquesta de los teatros de Varsovia y de Bamberg, donde, de 1812 á 1814, compuso *Ondina*, representada en Berlín el 3 de agosto de 1816. Instalado en esta ciudad, parece que con *Ondina* pone término á su vida de compositor lírico militante, contentándose, hasta su muerte prematura, acaecida en 1822, con mostrarse émulo, consejero, quizá, del autor de *Freyschütz*, á quien saludó durante aquel último año de su vida, en un artículo postrero consagrado á la ópera naciente.

La Motte-Fouqué, gran amigo del genial compositor, dispuso el libro de *Ondina*, célebre y poética leyenda, que prometía adaptarse cómodamente á una transposición escénica y, sobre todo, lírica, según creyeron, sin duda, su autor mismo, Hoffmann, y el arreglador del libro de La Motte-Fouqué. Había motivos para tentar tal experiencia de transposición, tratándose de una tan dulce, fantástica y riente leyenda, melancólica sobremanera, ya de por sí exquisita en su foıma primitiva y en la sencillez del relato poético; el tierno personaje de la *Ondina*, amparada y educada con cariño por unos pobres pescadores, en recuerdo de la pobre hija que creían muerta; el casamiento de la *Ondina* con un caballero á quien ha salvado de un real peligro; los amores contrariados de la *Ondina* por las asechanzas del genio de las aguas *Kühleborn*, por la pasión de *Berthalda*, la joven castellana, que es la verdadera hija de los pescadores y, sobre todo, por el carácter versátil y cruel del caballero que, á la postre, rechaza á la *Ondina*, la cual sólo reaparecerá para arrastrarle consigo á las aguas, en el momento en que va á dar su mano á *Berthalda*... Todo esto, que es hermoso y sentido en la novelita, transportado á la escena resulta complicado, extraño y un tanto embrollado. En resumen, el problema de siempre, que lo que resulta bueno leído, no lo suele ser, á menudo, representado, y mucho menos representado líricamente. ¿Débese, quizá, á esto que la obra maestra de Hoffmann no pudo quedar de repertorio? Esta causa única, tomada en absoluto, no puede explicar suficientemente el hecho; ahí están para contradecirla los libros de la mayor parte de las obras de We-

ber, algunos tan embrollados como el de Hoffmann.
Un crítico de la época, Marx, apuntaba certeramente cuando escribía que, bajo este orden de ideas, Hoffmann era un músico de alta potencia, pero incompleto : que no entraba en la piel de sus personajes : que no se identificaba con ellos. Todo lo que en *Ondina* tiene directa ó indirecta relación con las escenas de espíritus, apariciones, voces misteriosas de las aguas; todo lo que evoca murmullos y prestigios de la floresta umbría; todo lo que traduce elementos fantásticos de la naturaleza, todo esto es superior, es Weber puro, da el anuncio de un precursor, del padre de su estilo : estas páginas son tan superiores, tan notabilísimas « que yo no las leo jamás » — añade Marx — « sin que mi alma se sienta invadida de prestigios y espantos ». Así se explica que todo el interés de *Ondina* radique en la heroína y en *Kühleborn* : el caballero *Hulbrando* y la joven *Berthalda*, y lo mismo las otras figuras del drama, son, así en la novela original como en el drama lírico, muñecos que accionan y se mueven como por un resorte mecánico, cuerpos fríos sin alma, figuras convencionalmente decorativas.

Esto bien lo notó Weber en el artículo que escribió en 1817 sobre la obra de su amigo . Y notó, además, el « círculo mágico » armónico « que se desprende de todo, que emana de todo y que forma el ambiente de los dos personajes principales del drama », y el ensayo del *Leitmotiv* que se realiza en la partitura y que él, Weber, supo aprovechar en las producciones que caldeaban su mente cuando escribía estas cosas. Podrían señalarse con el dedo los gérmenes de ese estilo recorriendo las páginas reveladoras de la partitura de

Hoffmann, deteniéndose en la intervención feroz de *Kühleborn*, en el final y en el sexteto del primer acto; en el duetto de *Ondina* y *Berthalda*, en el aria de aquélla, en la gran escena del castillo del segundo, y en el desenlace del drama, las quejas llenas de congoja que expresa la voz de *Ondina*, las amenazas de *Kühleborn*, la reaparición de aquélla, la muerte de *Huldbrando* y, como contraste, el coro de espíritus de las aguas, límpido, amplio, conmovedor, con que termina la obra, y que se diría escrito por el mismo Weber, para quien el tal coro, á ocho partes, era « la piedra clave de la obra al mismo tiempo que su misterioso símbolo. »

Gracias á los recientes trabajos de investigación de Hans von Müller, sin olvidar los de Marx, Volzogen, Truhn, Ellinger, Vianna da Motta y Enrique de Curzon; y gracias al tino con que Hans Pfitzner, previa una labor de años, ha preparado y realizado esta edición, que la casa Peters, con espíritu de alta vulgarización ha devuelto al mundo musical que la desconocía; ha comenzado la hora de la segunda fama del cuentista-poeta, desde hoy músico de alta concepción, que se llamó Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, digno de figurar en nuestras admiraciones, siguiendo de cerca á quienes él admiró tanto y tanto ensalzó con sus soberbios escritos, á Mozart y á Beethoven, y, á título de predecesor, á Weber y á Wagner.

(Enero, 1907.)

LA NOVENA SINFONÍA DE BRUCKNER

Se ha tenido la feliz idea de colocar en el programa de la segunda serie de conciertos, que la Orquesta Filarmónica Barcelonesa ha inaugurado el domingo último, la *Novena Sinfonía*, la *última*, que escribió Bruckner. En agosto del año pasado, al señalar á la atención de los inteligentes, aquí, en estas mismas páginas, la importancia capital de las obras del gran sinfonista continuador progresivo de Beethoven, estaba yo muy lejos de sospechar que, gracias á laudables iniciativas, nos fuera dable oír en tan breve lapso de tiempo, en marzo próximo pasado, la *Sinfonía N.º IV* (*Romántica*), y ahora, la *Novena*, acogida aquélla con entusiasta aplauso, como no dejará de acogerse la *Novena*, con más simpatía, si cabe, porque la muerte cortó el hilo de la inspiración y el de la vida del que la produjo, permitiéndole escribir tan sólo las

tres primeras partes de la obra. En dichas páginas estudié al hombre y al artista, y allí anticipé cuanto me propuse decir sintéticamente sobre esta obra y las ocho precedentes, que forman la producción sinfónica completa de Bruckner.

Referí que, á pesar de la feroz campaña crítica de Hanslich, en 1891 el buen Bruckner fué nombrado *Doctor hon. causa* de la Universidad de Viena; que oyó los primeros vítores de aclamación después de tan despectivo é inicuo desapego; que, gracias á sus agradecidos discípulos, los hermanos Schalk, Löve, Nihisch, Mottl, Mahler, y á los directores de orquesta Richter y Levi, la causa de su música mal acogida se iba imponiendo al público, y, en fin, que Bruckner, debilitado por los años y minado por la enfermedad, no pudo disfrutar la dicha completa de la hora de la victoria, tan duramente alcanzada, que le prometían la justicia y la reparación, siquiera tardías, dolorosamente tardías. Había tenido todavía alientos de comenzar en 1891 la *Novena y última sinfonía* (edición Doblinger, de Viena), dedicada *Á Dios*; pero de la cual, como he hicho, sólo pudo terminar los tres primeros tiempos. Cuando Bruckner sintió llegar su última hora, doliéndose de aquella sinfonía no terminada, le destinó como final el *Te Deum* (edición Rättig, de Viena), que había compuesto en 1884, poco después de la Séptima sinfonía.

Retirado y casi separado del mundo, esperó la muerte como una liberación que ponía fin á sus sufrimientos, casi súbitamente, el 11 de octubre de 1896. El deseo manifestado por Bruckner, ha sido respetado por algunos directores de orquesta; otros han

entendido que el *Te Deum,* ni por su estilo ni por su carácter, adherido, como si dijéramos, al cuerpo de la Sinfonía, formando contraste con ésta, dañaba á la unidad de la obra, y ejecutan, solamente, los tres tiempos, terminando la ejecución donde la muerte la dejó interminada. El final de *la Novena* de Bruckner se substituye intercalando un fragmento en *re* menor, de otra composición del mismo autor, porque éste es el tono inicial del primer tiempo, *Fierlich* (*misterioso*) y, asimismo, el tono inicial del *Scherzo* ó número dos de la obra.

El tercer tiempo es un *Adagio,* verdaderamente colosal, colosal por sus grandes proporciones arquitectónico-sonoras, é impregnado de aquel *misterioso* que forma la esencia del primer tiempo. El *Scherzo* (y bien sabido es cómo dominaba Bruckner los suyos) tiene algo de visión macabra, en cuya exposición y desarrollos temáticos lo fantástico, verdaderamente desbordante, como si no supiera contenerse su autor, no daña jamás á la absoluta musicalidad de la obra.

Las proporciones de esta obra, como otras del mismo autor, y como algunas de Beethoven, le parecerán, sin duda, desmesuradas á un oyente del Mediodía, que no puede ni sabe prestar á la música atención tan sostenida como un hijo de los países del Norte. Estas proporciones anormales tienen su explicación, cuando se piensa en la casi absoluta soledad, y escasísima comunicación social exterior en que vivió el buen Bruckner, poco menos que reducida á la vieja Maritornes que le cuidaba y hacía los quehaceres de la casa del pobre célibe. En otra ocasión dijimos que Bruckner fué toda su vida un niño, tan candoroso,

inocente y sensible como lo son todos los que por su hermosura de alma llamamos ángeles. Pasó por este mundo como uno de aquellos seres extraños, pobres de espíritu, caídos de un nido, como solemos calificarlos burlescamente ó, más bien, como un hombre que en lugar de vivir en la sociedad mística de la Edad media nació por equivocación en el siglo XIX, siglo de escepticismos, de plataformas y de vividores de toda suerte. Nada pudo cambiarle, ni sus viajes al extranjero, ni su vida en Viena, ni sus relaciones con algunos de los más grandes hombres de su época. Veía, de tarde en tarde, á un círculo reducidísimo de amigos entre los cuales se sentía dentro de su elemento cuando se hablaba de música; cuando se hablaba de otra cosa, y aun de cosas que podían interesar á un tan gran músico como era él, de literatura, de ciencias, de arte en general, el bueno de Bruckner enmudecía, porque él no entendía, ni quería entender, ni sabía más que música. Toda su naturaleza, su carácter todo, sus ideas, sus creencias, profundamente piadosas y sinceras, todo se resolvía en música. Como Mozart, era un niño grande que no supo más que música.

¡ Y qué le importaba á él, como á Mozart, todo lo que sabían los demás hombres ! ¡ Y qué les importa á los que los juzgan á uno y otro, como yo los juzgo, ahora, que nada supieran fuera de la música, si la que crearon rebasa los límites otorgados á la humana criatura ! Del drama lírico y de las tendencias literarias de su gran amigo Wagner no se le alcanzó nada : todo el concepto filosófico, todo el interés literario é histórico de tales tendencias eran letra muerta para

él; él era exclusiva y esencialmente músico, y si la música llenaba toda su alma de goces indecibles, si ejerciéndola se sentía mejorado, y si por obra de amor podía comunicar á sus semejantes lo que él sentía ¿á qué empeñarse en poseer otros conocimientos, y en enriquecer su espíritu con el trato de la literatura y la ciencia?

Otro rasgo le asemeja, grandemente, á Mozart. Mozart y Bruckner poseen aquella serenidad olímpica que, á mi ver, refleja por manera admirable la naturaleza musical de ambos compositores. Son dos naturalezas que, como hombres, han sufrido crueles dolores : dos naturalezas de resignados que jamás protestan, ni airados ni incrédulos, en sus obras. No por esto son fríos é impasibles en su serenidad : son sensibles á todo, son apasionados, también; pero en su pasión no hay violencias, gritos de dolor, ni estallidos de vehemencias. Por esto los « impasibles » de la talla de Mozart y de Bruckner, son siempre dueños de sí mismos : se diría que se contienen cuando presienten que el soplo lírico puede trocarse en huracán.

Bruckner, en esta especialidad, no tiene rival : cuando con todos los medios modernos, que sólo pudo entrever Mozart, se eleva á las altas regiones de la inspiración, refrena su facundia y aparece, de repente, un tema coral ampliamente desarrollado que da á la composición un ambiente de serenidad ó de dulce misticismo, ó bien nos cuenta una impresión de su vida en la aldea y, entonces, aboca toda la paleta de color sobre la flora de la fiesta campestre, sobre la tonada popular, que huele á tomillo, recordándonos aquella gracia, aquella ternura, aquella simplicidad y

aquel encanto de la inspiración de un Haydn ó un Mozart.

El plan de la sinfonía bruckneriana — ya lo dije en otra circunstancia — es exacto al de Beethoven, aunque más desarrollado, en daño, quizá, de la concisión. La orquestación es moderna, resintiéndose de la influencia wagneriana, en el fondo, pero no en la forma. Sus ideas musicales son suyas, completamente suyas, renovado siempre el interés por nuevos temas, ritmos variados, si extraños, alguna vez, siempre interesantes. Admira hallar en un hombre tan pacífico como Bruckner la obsesión revolucionaria de un armonista osado, tan osado como su discípulo Mahler; como éste, no deja un momento de reposo para que el oyente respire, antes bien lo agita sin cesar arrastrándolo, quieras no quieras, á otros nuevos y desconocidos dominios.

Beethoven, el creador; Bruckner, el continuador progresivo, y Mahler, el músico revolucionario, por excelencia, son los tres gigantes de la sinfonía.

(Abril, 1907.)

GUSTAVO MAHLER

I

EL HOMBRE Y EL ARTISTA

Es el más genial sinfonista viviente de la Europa central. Judío de raza, hoy convertido al catolicismo, no quiero fijarme en la coincidencia de este hecho con la toma de posesión del pupitre directorial de la Ópera de Viena, ni si la conversión fué, realmente, solicitada ó impuesta. Entre otras composiciones (su ópera *Die Argonauten,* su *Märchenspiel Kubezahl,* sus *lieder* y distinta música de cámara), su más preciada obra se compone hasta hoy de seis colosales sinfonías, « paganas », — como las llama uno de sus críticos — que provienen de la *Novena* del purista Beethoven y, sobre todo, de las *Nueve* de Bruckner, el creyente, ingenuo, desconocido en vida, y hoy aclamado en Austria y en Alemania. De Bruckner el buenazo, de corazón sencillo como el de un santo, proviene ese diablo conturbador de Mahler. Como todos los artistas

originarios de la Bohemia (nació el 7 de julio de 1860 en Nalifcht) lleva la música en el cuerpo, como los poseídos llevaban los demonios. De sus herencias israelitas de raza, y de la gran intuición musical que poseen los hijos de su patria de origen, recibió el nervosismo de la expresión musical libre, nómada y epiléptica; la tenacidad del *parti pris*, bufón ó sublime, salvaje ó lleno de nirvanismos; el « qué se me da á mí »; el indomable furor de imponer, quieras no quieras, así sus extravagancias testarudas como su búsqueda de belleza, insaciable, desbordada y atropelladora; su apego á la lucha airada contra toda oposición, y á los odios que provoca en los mismos que le admiran, sintiéndose dolidos por la garra de su genio audaz, sin freno, implacable...

Lo demás, pretendido ó no, viene — según quiere un crítico — de Nietzsche : el arte de decirlo, de su gran maestro, Bruckner, y la manera y forma de decirlo de esa ciudad goliarda, Viena y de su raza. « Gustavo Mahler », dice otro de sus críticos, el más acometedor — « es el sinfonista osado, que diríase tienta á Dios mismo en la concepción de su obra, el contrapuntista que lo sabe todo, que todo lo puede, que á todo se atreve y que *abusa de todo* ». ¡ Lenguaje de acometedor, que se declara vencido ! porque, en realidad, la música de ese singular furomaníaco musical atrae, sojuzga y al propio tiempo enfurece : se rebela uno contra la lucha y la tiranía de aquel ideal contradictorio y, á pesar de todo, contra la voluntad más firme, se desea oírla de nuevo, se la oye y se protesta, se la vuelve á oír, y cuantas veces se repite la experiencia se levanta airado el puño ame-

nazante mientras se grita hasta enronquecer: — ¡Más! ¡más! ¡más!!!

Esa tan avasalladora como inclemente inspiración acusa, no cabe duda, las evidentes influencias que provienen del espíritu judaico; las intoxicaciones nietzschianas, quizás, agravadas y enconadas por la filiación de patria originaria, por la vienesa de adopción, por la poesía embriagadora y delirante de la danza vienesa y el Prater, y el cada vez más exacerbado y encanallado « je m'en fichisme, » para decirlo como no se puede decir en castellano.

Hablemos del hombre y de su carrera. Al frente de la dirección del teatro de la Ópera de Budapest elevó, en poco tiempo, y de esto no hace muchos años, la dirección del teatro á la categoría de uno de los más notables de Europa. Esto hizo que al pasar á la dirección de la Ópera de Viena, la crítica elogiase, sin distingos ni atenuaciones, aquellas ejecuciones apasionadas, exaltadas, de *Tristán*, y las no menos exaltadas, pero espiritualmente alegres, del *Casamiento de Fígaro*. La crítica, no poco asombrada ante aquellas restituciones y renovaciones de interpretación, hacía resaltar la *nueva* y modernizada ejecución que, gracias al genio de Mahler, obtenían las sinfonías de Beethoven, tan modernizadas y sorprendentemente nuevas como las que en su tiempo obtenía Wagner, mofándose uno y otro de las preocupaciones pacíficas y estúpidamente tradicionalistas de los *grandes pelucas capellmeister* imperturbables : recordaba aquella sobrenatural ejecución de la *Novena* de Beethoven, tratada de locura, y reconocía « que Mahler en la dirección descubre á través del estilo de la tradi-

ción, y de lo clásico, toda una vida ignorada.»

Estuvo, he dicho, al frente de la dirección de la Ópera de Budapest, pero he olvidado consignar que, antes de pasar á la de Viena, desempeñó la de Hamburgo. Casó allí con la mejor cantante de la compañía. Y como en aquella dirección las cosas se hacían en grande, y se procedía revolucionariamente, cuéntase que de las partituras de Wagner, singularmente, brotaban chispas de fuego cuando su mujer, desde la escena, interpretaba la parte de *Iseo*, y él, desde el pupitre, esgrimía su diabólica batuta, obteniendo conjuntos extraordinarios en que ni siquiera pudieron soñar los Schnorr y los esposos Vogl. Murió su mujer, la fogosamente apasionada *Iseo*, y entonces dióse Mahler á la frenética pasión de cantar la alegría, el goce de vivir, y de esta frenética pasión hay huellas en algunas de sus obras.

Cuatro, cinco, seis veces (la última en fecha reciente, y de ella hablaré detenidamente al tratar de sus obras) ha estallado aquel brasero de su crepitante orquesta sinfónica : cuatro, cinco, seis veces ha vomitado torrentes encendidos aquel horno monstruosamente demoniaco de su concepción : y cuatro, cinco, seis veces ha merecido ser quemado vivo el brujo satánico, y á la par caricaturesco, en aquel mismo torrente grandioso de melodías avasalladoras, intensas y continuas, que tienen reflejos y atracciones celestes, estertores de sobrehumano dolor, idealizaciones jamás oídas...; y él, impávido, sereno, jamás saciado, prosigue su obra esperando, sin duda, franquear la fatídica cifra IX á que llegaron Beethoven y Bruckner, triunfantes como heroicos é incomparables gladiadores

de arte, y que ningún gran sinfonista posterior ha franqueado. ¿La rebasará, acaso, Mahler?

Al hacer esta pregunta recuerdo la crítica de un literato tcheque que, juzgando superficialmente á Mahler, le trató de evocador infantil de suntuosidades á la Meyerbeer, de cortejos, danzas de monjas como las de la *Africana* ó el *Roberto* : « extras vocales y corales » — dice el crítico tcheque — « que parecen el guante echado á Beethoven, y ponen en boca de Mahler este imprudente desafío : « Beethoven no ha »hecho más que una *Novena*, y todas mis sinfonías »son *Novenas* ».

Cuando se leen estas cosas piensa uno en las ferocidades de intemperancia que pueden cometerse con la pluma y que, hasta cierto punto, explican las que ha podido cometer Mahler con la batuta, convertida en flagelante reactivo contra la ignorancia y las mismas ferocidades que ayer llenaron de amargura á Beethoven y prostergaron inicuamente á Bruckner, y hoy exacerban á Mahler...

Las resistencias invencibles del público á aceptar las primeras composiciones de Mahler se amortiguaron, algún tanto, cuando se puso al frente de la dirección de la Ópera de Viena. « Debe de tener ese hombre un talento extraordinario de compositor » — se decía el público, — « cuando al frente de la Ópera realiza tales efectos incomparables ». Una parte de la opinión vienesa le puso en paralelo con Ricardo Strauss : iníciase en la opinión una pretendida rivalidad entre los dos músicos, que no se ha agravado, como otras veces, comprendiendo la opinión y la crítica misma que, á pesar de ciertas analogías de forma

y de osadías anormales, la irreprochable factura, la superior técnica y la absoluta musicalidad de la obra de Mahler no podían crear tal pretendida enemiga entre ambos artistas.

Mahler, como discípulo ferviente y agradecido, es el reivindicador de Bruckner, su amado maestro. De Bruckner posee toda el álgebra escolástica y las audacias contenidas, sabias é irresistibles como un teorema, y convencidas como un credo; toda su seriedad y sinceridad musical; aquellas formidables y titánicas progresiones que subyugan al oyente más apático; aquella sencillez colosal de los *scherzos* originarios del de la *Novena*; y la introducción de los *laendler* austriacos en sus melodías saturadas de poesía y de savias agrestes. Pero Mahler sobrecarga, amontona, encabrita todo esto con acumulaciones instrumentales y armónicas que, á pesar de sus rarezas, extravagancias y osadías anárquicas, no destruyen jamás la maravillosa ordenación arquitectónica de la composición, y no atentan á la trama sabia de la obra. Contiene su obra á Beethoven todo, á Bruckner en sus grandilocuencias de alma solitaria : han sido desdobladas las proporciones, capacidades y concepción de la obra de Beethoven y Bruckner; y esto es todo.

Hablemos ahora de la obra de Mahler :

II

SU OBRA

Compónese, como dije, de seis sinfonías, estrenada, la última, bajo la dirección del autor, en Essen, el 27 de mayo del año pasado. No conozco todas las sinfonías de Mahler y ni que las conociera todas podría abordar un análisis técnico, que holgaría en una mera impresión crítica como la presente, y que sería fatigosa para el lector más melómano. Me permitiré, tan sólo, señalar, que á esto se dirigen de ordinario la orientaciones críticas que aquí trazo, á fin de que el curioso vaya allegando datos, la característica de la tendencia modernista de la música y de los artistas de más renombre.

Desde luego, tenga presente el lector que el rompecabezas orquestal de la obra de Mahler, las extravagancias instrumentales que abundan en sus partituras, tan sabias y pacientes como inspiradas, demandarían un voluminoso libro. Como todo músico de genio, su preocupación en el empleo de recursos inexplorados, es constante, y persistente como una verdadera obsesión. Ningún instrumento repite los lugares comunes dichos y redichos en todas las obras. Es preciso que digan una ó varias veces lo que ninguno de su clase ha dicho jamás. En el *adagietto* de la V, el

quinteto de cuerda canta sobre un acompañamiento de arpas, que diríanse arrancadas de su davídica beatitud. En la III hay arpas tonitruantes y arcos golpeando las cuerdas, y en la V, sin percibir ni distinguir si el efecto es imitado ó natural, óyese el tamborileo de los arcos sobre la caja armónica, efecto copiado, sin duda, de los tsiganos. En la misma obra echa mano de un *glokenspiel* y, por si el tiro no llega, añade cuatro campanas. En la IV el segundo tiempo ofrece la particularidad de un violín afinado un tono más alto que de ordinario, con indicación de que no emplee la sordina, que utilizan todos los demás violines de la orquesta. Todas esas y otras genialidades que no me entretengo en enumerar, parecerán tan naturales de aquí á algunos años como nos parecen ahora sencillos é inocentes aquellos *desbordamientos* románticos de Berlioz, y los *raptos* de Beethoven y de Wagner, aunque así los calificó, no ha mucho, el público y la crítica espantadiza. Mahler para obtener los efectos deseados, de conformidad con sus intenciones, sobrecarga sus partituras de indicaciones que espantarían á un clásico de los buenos tiempos : tal pasaje de violas ha de ejecutarse « con descaro » : en tal otro los cambios de *tiempo* han de ser « súbitos y sorprendentes » : en tal otro andamento el tiempo ha de ser « alegre é impertinente en la expresión »...

La composición de la falange instrumental es exorbitante, como en la cuarta sinfonía : 4 flautas (la tercera y la cuarta alternando con el flautín) : 3 oboes (el tercero alternando con el *corno* inglés) : 3 clarinetes, en *si bemol*, *la* y *do* (el segundo alterna con un requinto en *mi bemol*, y el tercero con un clarinete bajo) :

3 fagotes (el tercero alterna con el contrafagote) : 4 trompas *en fa* : 3 trompetas en *fa* ó en *si bemol* : timbales, bombo, triángulo, cascabel, címbalos, carillón, tam-tam, arpa, instrumentos de cuerda (los contrabajos provistos de la cuerda subgrave *do*).

No conozco la primera sinfonía de Mahler, y no hablo de ella por no decir por boca de ganso lo que se le antojase hacerme decir el crítico que eligiese como comentarista. Hablaré sólo de las partituras que he estudiado y que tengo al alcance de la mano : y hablaré más como músico que como crítico. Más no cabe en un señalamiento sintético de impresión.

De la segunda sinfonía dice un comentador que « es música vivida, música de tonos que gritan y que se quejan », música escrita, quizá, á la muerte de un ser amado. Consta de cinco partes, correspondiéndose la 1.ª y la 5.ª como motivo y contramotivo. El *Dies iræ* de los trombones en aquel huracán de desesperación de la 1.ª parte, reaparece en la 5.ª, y reza el texto : « Lo que ha pasado resucitará ». Á esto sigue un canto de consuelo con el texto que dice : « Cree, oh corazón mío : tú no pierdes nada. Es tuyo lo que has deseado, tuyo lo que has amado, tuyo cuanto has luchado ». El *scherzo* es nítido, transparente : la cuarta parte, sólo de contralto (¡ *Luz primera* !), prepara la idea de resurrección : « Quiero volver á Dios : Dios bondadoso me dará una lucecita que me alumbrará para llegar triunfante á mi vida eterna » : y luego, exáltase el coro, y en su exaltación estallan triunfantes las palabras de Klopstock: « ¡ Tú resucitarás ! ¡ tú resucitarás ! ». Desde el fondo del desierto se oye la voz del Profeta, que viene á preparar las vías del Señor, y las

cuatro trompetas de los ángeles que convocan á los bienaventurados de los cuatro extremos del mundo, resuenan á lo lejos, retiemblan con bíblica grandiosidad, y piérdese el son, confundido con rumores de alas que se alejan, allá en las regiones celestes.

La III sinfonía (*re* menor) para gran orquesta, contralto *solo*, coro de mujeres y coro de niños, consta de dos grandes subdivisiones; la primera, gigantesca en proporciones; y la segunda, compuesta de cinco piezas. Es una obra que desconcierta. Tal es su colosal organismo, que Ernesto Otto Nodnagel se ha visto obligado á analizar y á reproducir el análisis cada vez que la obra se ejecuta. *Tempo di minuetto*. Es un cuadrito de género, con lejanías de aurora rosada. El autor escribe esta pieza como un *rondó* con carácter de minueto. *Commodo — Scherzando* (« con un apresuramiento misterioso », reza la acotación.) Es una página, la primera en orden de mérito que yo conozco, donde se aplica el humorismo á la orquesta. Sigue el número cuatro : *Misterioso*, en *re* mayor. La voz de contralto, con insinuantes llamadas y regresiones temáticas del primer tiempo, ejecuta un nocturno, que diríase pintado con sonidos por Arnoldo Boecklin. El texto de la voz es el *Canto de media noche* de Nietzsche, en el que la palabra alemana *tief* préstase á inauditas significaciones, llenas de vaguedad y de misterio. « ¡ Oh hombre ! ¡ Oh hombre ! ¿qué dice la media noche profunda (*tief*)? Dormía; dormía, cuando desperté de un pesado (*tief*) sueño... El Dolor del universo es sin fondo (*tief*), pero su Alegría es más inmensa (*tiefer*) que la roedura de su corazón. El Dolor grita : vete; pero cada estallido de Alegría, llama á la eternidad

(*tiefe, tiefe*) ». Forma esta página la concepción del músico-poeta más elevada que yo conozco. Noche llena de magnificencias, que abre en lo infinito perspectivas sin fondo (*tief*) como para transportarnos en sueños al paraíso. Y á continuación. (Alegre y regocijado el *Tempo* « é impertinente en la expansión »), suenan campanas, y los niños cantan ¡ *Bimm* ! ¡ *Bamm* !, llenos de loca alegría, porque los pecados le han sido absueltos.. á San Pedro : diálogo de Jesús y el pescador; estallidos del ¡*Bimm* ! ¡*Bamm* ! de los extraños ángeles cantores; y en la singular creación de Mahler todo suena á alegría, como la monomanía de la alegría misma. Sin interrupción se pasa al *Langsam*, final maravilloso, que dura 22 minutos, el más estupendo *Adagio* que se haya escrito después de Beethoven. Es una página que no se puede analizar. Después del estupor producido por la primera pieza de esta obra, el que lo ha producido acumula encantos sobre encantos, y queda subyugado el oyente más apático. Hay que rendirse á la emoción y confesar que Mahler es un músico extraordinario. Todo cuanto podría decir en mi emoción, palidecería. La admiración produce enmudecimientos, y éste es uno de los más singulares que pueden sentirse en la vida.

La IV sinfonía data del otoño de 1901, estrenada en la Kaim Saal de Munich bajo la dirección del autor. Produjo una tempestad de silbidos. Weingartner, que emprendió una *tournée* con « ese caballo de batalla », silbada y befada en todas partes, por poco no sale vivo en una ocasión ante la amenazadora cólera del público indignado.

Tampoco conozco esta obra, y lo siento, porque

no sé hasta qué punto son ciertos y justos los elogios como las diatribas.

En la V no utiliza el autor coros ni solistas vocales, ni llaman la atención del oyente las exorbitancias de la forma ni las proporciones. Las cinco piezas de que se compone la obra, son: la 1.ª, grandioso dolor, especie de oración fúnebre que va á parar á la plenitud de alegría, serena y tumultuosamente expansiva de la 5.ª; en la 2.ª, la energía de una desesperación atroz; en la 3.ª, el frenesí de la disipación, y en la 4.ª, el estallido de una pasión sobrehumana. La concepción de esta colosal sinfonía produce en el oyente el efecto de hallarse en uno de los más elevados pináculos de la inspiración, de la técnica y de ese gigantesco y, en casos, juglaresco, arte de manejar la orquesta. Hállase en ella lo posible y lo imposible, que sólo es capaz de igualar ó sobrepujar en otra obra el mismo autor. Y en medio de esta obra asoma aquella delicia del *Landler* austriaco como inefable momento de reposo lírico para preparar el ánimo del oyente á oír aquel canto de amor inmenso, modestamente indicado, *Adagietto*, canto de desmesurada sencillez, escrito en tonos que se diría de claro de luna. « El hombre que escribe esas obras » — dice un crítico, — « posee una de las modalidades del superhombre creador. ¿Quién es capaz de concebir lo que este artista sin par nos reserva? »

Ahí está su última obra, la VI sinfonía, recién estrenada, como he dicho, en mayo del año pasado. En esta obra afírmase la profunda musicalidad de toda su concepción y, más si cabe, aun, su prepotente individualidad y su maestría de medios como, quizá, nadie ha poseído como él. Que parece extraña su individua-

lidad — se dice, — cuando hay tanto musicastro por esos mundos que no puede salir de los caminos trillados, royendo las migajas del gran festín beethoveniano. La querella de siempre, vieja como la humanidad y ridícula de toda ridiculez. Y, sin embargo, puede afirmarse, con toda seguridad, que Mahler será para nuestros hijos lo que Gluck y Beethoven fueron á los admiradores de Berlioz, lo que Wagner es á los que vivimos en la época presente. ¿Quién fijará las reglas inmutables? ¿quién le impondrá barreras al genio?

La VI sinfonía (Kahnt la ha editado recientemente en Leipzig), pertenece al dominio de la música pura. No hay solos vocales, ni programa; Mahler, escarmentado, como Bruckner, no quiere saber nada de programas, arrepentido de haber sido demasiado condescendiente con esa crítica de busca-intenciones empeñada en buscarlas á todo trance, olvidando lo principal, la música y la musicalidad de la obra.

La última obra de Mahler consta de cuatro partes, no tan extensas como las de Beethoven ampliando á Haydn. La forma es decidida y exclusivamente clásica. En el primer tiempo ha empleado el *Celesta* con una poética distinción que subyuga. El final, con su superposición de trompas, trompetas y trombones, crepita y resplandece. Á los efectos orquestales de la masa suceden las finezas de un *Andante moderato* inspirado en la fina flora popular tcheque. El *scherzo*, con un trío en forma de minueto, respira gracia vienesa. El *final*, que comprende la mitad de la partitura, expone, como introducción compleja, todos los motivos conductores que desarrolla en el decurso de la

pieza, revistiendo carácter heroico, y á la vez pastoril hasta lo grandioso. Llama la atención el coral grave, colocado como episodio á lo mejor de la pieza, preparado por los efectos nuevos obtenidos por el arpa y la *celesta*. En toda la partitura destácase un acorde símbolo, el acorde mayor transformado en menor, transformación técnica, sencilla, de lo más trivial que pueda darse, pero que en manos del gran evocador produce el escalofrío de la inspiración...

Basta.

La obra de Mahler, apenas conocida en Europa, levanta hondas y sañudas controversias. ¿Qué importa? Ha de imponerse y se impondrá. El nombre de Mahler ha de ocupar, tarde ó temprano, una página de honor en el libro de oro de la sinfonía.

(Abril, 1907.)

ALEJANDRO GLAZOUNOW

La honda espectativa que produjo en los músicos de toda Europa la ruidosa destitución de Rimsky-Korsakow del cargo de director del Conservatorio de San Petersburgo, puso en evidencia, apenas cumplido un año de aquel suceso, el nombre del primero que protestó contra aquella destitución y á quien, por cierto, se le confirió el cargo, el artista excepcional en que vamos á ocuparnos.

Era ya conocidísimo su nombre, y su protesta y nombramiento para suplir al dimitente, como si dijéramos á su maestro y amigo, contribuyeron á aumentar la simpatía y la estima que á todos merecían el discípulo fiel y el entrañable compañero.

Nació en San Petersburgo el 10 de agosto de 1865. En edad tierna empezó á cultivar el piano, y á los catorce años emprendió el estudio de la composición con Rimsky-Korsakow.

Reinaba por aquella época en Rusia un período de intensa actividad musical. Mientras Tchaikowsky y Rubinstein conquistaban renombre europeo, como compositores, más eclécticos que rusos, surgía aquella escuela nacional que iniciaron las substanciosas obras de Glinka y de Dargomyjski, gracias á la vulgarización realizada con superior voluntad clarividente por *los cinco,* los cinco músicos asociados para la conquista y enaltecimiento de un ideal común de arte; los dos promovedores de la asociación de *los cinco,* como los llama toda Europa, fueron Balakirew y César Cui, á los cuales se asociaron después, á no tardar, Borodine, Rimsky-Korsakow y Moussorgsky. Combatían *los cinco,* bien templados y aguerridos, colocado cada cual en su esfera de acción social elevada, con la vulgarización teórica, estética y crítica, pluma en mano, ó con el ejemplo, desde el palco escénico con el drama lírico, rectificando á Wagner, en el sitial del director de orquesta con la sinfonía de carácter esencialmente popular, ó desde el taburete del piano con el enaltecimiento de la lírica nacionalizada en el *lied,* que es donde, si cabe, produjeron más honda evolución, engrandeciendo desde el suntuoso salón nobiliario lo que después amplificaban en el palco escénico. Glazounow pertenecía por educación y por afinidades de concepto genial, de las que dió raras muestras de precocidad, á esa familia artística innovadora de *los cinco.* Á los diez y siete años produjo una sinfonía substanciosa, clara y de gran interés, sostenida por un saber técnico, que tenía visos de sobrenatural, y desde aquel instante brotaron, rápida y sucesivamente, un cuarteto para instrumentos de cuerda, una *suite*

(sobre el tema S-A-S-C-H-A) y una *ouverture* orquestal sobre motivos populares griegos, de superior arranque. Tres años más tarde figuraban ya en su bagaje musical obras y más obras, de tal importancia material que desconcierta; una segunda *ouverture* sobre temas griegos; el soberbio poema sinfónico *Stenka-Kazine*; un poema lírico, una *Suite* en seis partes; la *ouverture* para la *Tempestad* de Shakespeare y, entre otras obras, su gran poema *La Forêt* (op. 19). Esa intensidad de producción, que ha persistido, incesantemente, hasta la hora actual, basta para demostrar cuán extraordinarias dotes, diversas y raras, posee el compositor, llamado, prontamente, á desempeñar la clase de composición del Conservatorio que hoy dirige con excepcional competencia, reemplazando á su celebrado maestro.

La obra de Glazounow comprende hasta hoy más de ochenta números entre los cuales cuéntanse : tres *ballets*; siete sinfonías; gran número de *suites*, poemas sinfónicos y otras piezas orquestales; música de cámara de toda clase, instrumental (dos sonatas para piano, cuartetos, etc.) y vocal (*lieder*, cantatas, etc.). Ofrece mucho que observar, estudiando las tendencias de su autor. Nótase con sorpresa que el compositor ha evolucionado profundamente, y que, salvo la posesión de una técnica invariablemente perfecta, lo compuesto ayer tiene escasas analogías con lo compuesto hoy. Á comienzos de su carrera, el compositor ofrece el tipo de un músico nacional cumplido, hermano espiritual de *los cinco*, de sus tendencias estéticas y de su convencido y trascendental nacionalismo, que ha creado una escuela verdadera de arte de la patria,

y que sólo tiene relaciones de pura forma con el arte occidental, pero no de fondo. La inspiración del Glazounow de ayer emanaba de la pristina fuente, fresca y fecundante, del arte popular, y toda su producción primera ofrece la misma fuga libre, desenfrenada, á veces, pero siempre de reconcentrado sabor y carácter popular. La influencia que ejercieron sobre esa primera producción Borodine y Balakirew, especialmente, es profunda y visible, y los resultados obtenidos son superiores. Más tarde, ese carácter indígena de la producción, se atenúa; modifica sus tendencias influído por la música alemana y por la ecléctica de Tchaikowsky, y su producción aparece despojada de aquel carácter particular que ha dado virtualidad por su elemento genuino popular á la escuela rusa, propiamente dicha. Basta consignar aquí esta evolución, á título de observador, acogida con alborozo por unos y con pena por otros, de acuerdo, sin duda, con el grado de simpatía que pueden inspirar, precisamente, las tendencias propias de la escuela nacional rusa. Esta evolución hizo que Glazounow tuviese simultáneamente por partidarios y admiradores á gentes de gustos diversos y opuestos, prefiriendo quizá, los unos las obras de su primera tendencia, y los otros las actuales.

Esta evolución, que puede explicarse por el afán de emplear todos los recursos que se le ofrecían, acusa, sin embargo, cierta inmoderación, que al fin y á la postre había de dañar á la producción en general, no siempre tan igualmente substancial é inspirada. Esta es la impresión que se siente cuando se examina, concienzudamente, la larga serie de sus obras. Á pesar de esto, admírase siempre la pujanza de concepción y

la ductilidad técnica que posee este autor, siempre elevado en el arte de presentar y desenvolver sus temas y darles proporciones arquitectónicas sólidas y, á la vez, naturales. Explota con singular habilidad la forma cíclica en el decurso de una obra sinfónica, empleando las llamadas y regresiones de temas empleados anteriormente, ó edificando diversas partes de una obra con diversificaciones de un mismo tema. En algunas obras este procedimiento preconcebido produce frialdades, escolasticismos y toda una gama de efectos que parecerían imprevistos si no asomase por encima de todo el cálculo : de aquí el exceso de progresiones, el empleo demasiado frecuente de procedimientos tradicionales de polifonía, y todo el cortejo de ingeniosas minuciosidades que coartan el libre vuelo de la inspiración. Desde este punto de vista podrían criticarse no pocas obras de la madurez de Glazounow y, especialmente, sus últimas sinfonías, pero sólo desde este punto, pues, en todo lo que él compone no asoma una sola página que pueda llamarse trivial, ó, cuando menos, debilitada por ingerencias de lugares comunes.

Como los músicos de su tendencia, Glazounow, compuso, durante el período inicial de su actividad creadora, cierto número de poemas y de fantasías sinfónicas y algunas obras de música llamada « de programa ». Abandonó esta forma; como antes había abandonado la popular, á pesar de haber compuesto obras de alta valía, sino como música de programa como *música musical*, entre otras *Stenka Kázine*, ya anteriormente citada, la *Rapsodia oriental*, la *Mer*, el *Kremlin*, etc.

Es de notar que Glazounow no ha escrito música

dramática, y que las únicas obras compuestas para el teatro son *ballets*, preciosos, por cierto, *Raymonda*, *Ruses d'amour* y las *Saisons*.

La obra entera de Glazounow acusa esencialmente un sinfonista.

De la producción variada de este autor, no puede formularse una conclusión : Glazounow, que cuenta solamente cuarenta y dos años, no puede dar por terminada su evolución: lo que sí puede afirmarse es que, dado su gran talento, le reserva, todavía, á Europa, no pocas sorpresas.

Lo que importa consignar también, es que su acceso á la dirección del Conservatorio de San Petersburgo no dejará de producir grandes beneficios á la cultura musical de su país.

(Mayo, 1907.)

EL *FAUST* DE SCHUMANN

Por su mérito excepcional, por la universalidad del asunto, atrevido y elevado, y por el encanto de la sublime poesía que encuadra el poema, el *Faust* de Gœthe estaba llamado á interesar vivamente al mundo de pensadores, de poetas y de artistas. La musicalidad del asunto atraería y seduciría, particularmente, á los compositores. Así se explica que sea tan numerosa en la historia de la producción musical moderna la lista de las adaptaciones de las dos partes del poema. No la he de repetir por centésima vez, ceñido hoy, tan sólo, á lamentar, que de todas esas adaptaciones quedase en intento la que más podría interesarnos, la de Beethoven, sugerida por el poeta Grillparzer, que apuntó bien, eligiendo al músico digno de tal poema. De lamentar es, también, que Schubert dejara en proyecto una composición más vasta sobre

el mismo tema, reducido hoy á los dos fragmentos que aparecen en su producción general, la *Escena de la iglesia*, y la de Margarita ante la *Mater dolorosa*. De Beethoven no poseemos una sola nota de ese *Faust*, que le seducía sobremanera. De Schubert poseemos los dos fragmentos señalados. Bueno es consignar que uno y otro sólo conocieron la primera parte del poema, llamado literariamente « el primer Faust ». La segunda parte apareció diez años después de la muerte de Beethoven (1827), nueve años después que se extinguiese, prematuramente, el autor de *El rey de los álamos*, el malogrado Schubert (1828).

Forman legión, casi incontable, los músicos que bebieron en la corriente suave y generosa del lirismo gœthiano, en Alemania, sobre todo, produciendo *lieder* y más *lieder*, *ouvertures*, escenas sueltas, etc. Digamos de paso que de toda esa literatura musical creada por el poema de Gœthe, figuran en primera línea el poema sinfónico, esencialmente descriptivo, y un tanto alejado, fantásticamente, del asunto, la *Damnation de Faust*, de Berlioz; la ópera de Gounod, justamente llamada por los alemanes *Margarethe* : el bello poema en tres cuadros psicológicos (*Character bilder*), de Franz Liszt, y la prestigiosa *ouverture* de Ricardo Wagner.

Por la intensidad de su poesía, por la profunda inteligencia de la idea gœthiana, y por su fusión con esta idea, sobre todas las obras señaladas han de colocarse las admirables *Escenas de Faust*, que así las tituló, de Roberto Schumann. Todos los comentadores musicales del poema se ciñeron á glosar el primer *Faust* : sólo Schumann, excepción hecha del compositor

inglés Hugo Pierson, se atrevió á habérselas con el segundo *Faust*.

Parecían predestinados á esa noble empresa, tan atraedora como peligrosa, lo mismo el músico, el filósofo, el soñador y poeta, en una pieza, que el redivivo Euphorion del poema, pretendiendo juntar el mundo clásico con el romántico. Toda la tercera parte de la partitura de Schumann, la más elevada, la más prestigiosa de la obra, apunta á ese « segundo Faust », la creación más abstracta y la más profunda de la literatura germánica. Ciertamente, muerto Beethoven, muerto Schubert, el único capaz de asimilarse, y de traducir en toda su serena belleza la profunda y poética esencia del poema de Gœthe, era Schumann. Poeta y músico se compenetraron por manera admirable en aquellas escenas de alta poesía intituladas el *Requiem de Mignon*, y en el sólo proyecto de volverse á compenetrar en ese drama incomparable de *Faust*, sentíase enardecida y llena de entusiasmo el alma del malogrado músico. Y como el entusiasmo era el incitante más eficaz del temperamento del compositor, en sus cartas de 1844 son de ver, por primera vez, las preocupaciones que experimenta ante la grandiosidad del asunto. Sufría por entonces grandes fatigas nerviosas, que imposibilitaban todo trabajo cerebral. Una nota hallada en su cartera nos entera, entre otros proyectos, que elige el asunto del *Faust* como texto de ópera.

En una carta al director de los conciertos d'Emdem, le pregunta al Doctor Kruger : « ¿Qué le parece la idea del asunto en forma de oratorio? ». En un viaje que emprende hacia Rusia, coloca en su maleta la primera

edición del segundo *Faust*. Una indisposición le impide continuar el viaje más allá de Dorpat; durante el forzado reposo, elige las escenas que mayor impresión le producen, entre todas, la transfiguración de *Faust*, de la cual traza las líneas generales. Brotan espontáneamente y sin vacilaciones, los números 1, 2, 3 y 7 de la tercera parte, y la idea de escribir una ópera queda rechazada desde aquel punto. La fatiga nerviosa reaparece, y en 1845 escribe á Mendelssohn : « La escena de *Faust* descansa en mi pupitre, y tengo miedo de repasarla. La emoción provocada por tan sublime poesía, particularmente por la conclusión, me decidieron á emprender esta obra, que no sé si la publicaré jamás. »

Sobre este punto vacila, hasta 1848, en que con vivas instancias sus buenos amigos le reclaman el *Faust* para festejar el jubileo de Gœthe en 1849. Se decide, entonces, á continuar su trabajo, estimulado al darse cuenta de la buena marcha de la partitura, de la cual, como dice él mismo, « *El Paraiso y la Peri* son como una especie de preparación ».

En efecto, hay una gran analogía entre ambas obras: la *Peri* como *Faust*, después de haber errado mucho, aspiran á llegar y llegan al cielo.

En julio de 1848 todo está preparado, y á primeros del año siguiente las partes vocales é instrumentales entréganse al autor. El 29 de agosto de 1843 ejecútase en Leipzig la obra, durante las fiestas conmemorativas de Gœthe. Liszt prepara una audición en Weimar, y el mismo Schumann otra en Dresde. Dispónese una audición próxima, adoptándose la segunda versión del final como preferible á la primera y añadiendo,

probablemente, algunas escenas del primer *Faust*, que, en efecto, fueron compuestas durante el mismo año, lo mismo que la primera escena de la segunda parte de la partitura, que corresponde al principio del segundo *Faust*. Las dos escenas de la segunda parte son del año 1850, y la *ouverture*, bella, sin duda, pero que no está á la altura de lo demás, de 1853.

Enfermo, gravemente enfermo, ensombrecida su inteligencia por la locura, pocos meses después fué encerrado en el manicomio de Endenich.

La gestación de la obra, como se ha visto, fué larga. Todas sus facultades de evocador potente, y, á la vez, fantástico, contemplativo y gran colorista, trátese de caracteres ó de ambiente moral determinado; toda aquella gran musicalidad de producción de un músico sediento de ideal y de infinito, fueron á parar, desbordada y sublimemente, en esa obra maravillosa, una de las más bellas de Schumann. Desde la *ouverture* hasta el final diríase que se despliega un inmenso *crescendo* de emoción y de arte que no decae, antes bien aumenta progresivamente desde la primera á la tercera parte de la obra. La primera comprende, solamente, tres escenas, que tienen relación con el primer *Faust*, y en las cuales *Margarita* es el centro de la acción. La luminosa figura de *Margarita* fascinó el genio delicado de Schumann, delineándola con gracia y candor conmovedores, superior á todo encomio la flor deshojada de aquella ideal *Primavera de amor*. La escena siguiente contrasta por lo desoladora; sólo contiene la plegaria de *Margarita á* la *Mater dolorosa*. Crece la turbación en la escena de la iglesia; la voz del espíritu de las tinieblas unida al

amenazador *Dies iræ*, llenan de terror y de angustia el alma de la pobre criatura. Y se maravilla uno al llegar á esta parte de la partitura, de no encontrar confundido con la orquesta el sonido del órgano, que habría acrecentado el gran relieve de esta sublime escena. Aquí termina la primera parte de las *Escenas del Faust*, y con la segunda entramos en el segundo *Faust*, de Gœthe.

Margarita ha muerto. *Faust*, atormentado, busca en el sueño el olvido de aquel drama. *Ariel* (espíritus alados y bienhechores forman coro á 6 ó á 4 partes) canta al rayar del día y á la aparición del sol de verdad, que enciende el alma de *Faust*. Y luego la noche fantástica : después la ceguera de *Faust*, y aquellos acentos heroicos de imponente majestad. Aparece á continuación el palacio : *Faust* moribundo : *Mefisto* expía su presa excitando á los lémures. Sigue el epílogo y suenan los acordes de una música supra-terrestre, que preludia la transformación del héroe. Empieza la tercera parte con aquel cuadro musical del coro de anacoretas, que prepara las escenas siguientes cantadas por los padres *Extaticus*, *Profundus*, *Seraphicus*. Imposible describir la continuación : aquella exaltación de las virtudes cantada por *Doctor Marianus* : aquella divina misericordia y el amor que perdona : aquella respuesta de las penitentes á cuya voz se une la de la « penitente » *Margarita* saludando el retorno del bien amado á las esferas luminosas; y, finalmente, aquel doble coro místico de conclusión : « Todo lo que sucede sólo es apariencia. El Eterno Femenino nos atrae hacia arriba ». Este coro fué compuesto y desechado repetidas veces : lo trató

romántica, clásicamente, sin que su alma, sedienta siempre de ideal, hallase lo que deseaba. Al fin halló lo que tan verdaderas desesperaciones le produjera : « El carácter de toda la composición » — dice el autor en una carta á Liszt, — acusa un significado de reposo, profundamente sereno. » Aquí estaba todo : es la impresión que se desprende del *Faust* del poeta, y que el maestro de Weimar expresa y describe en uno de sus más bellos poemas, intitulado : « El reposo reina en todas las cimas. »

(Junio. 1907.)

LA X SINFONÍA DE BEETHOVEN

¡Ojalá que fuese verdad tanta belleza! ¡que yo pudiese regocijar á mis lectores diciéndoles que ha sido hallado el manuscrito de una Sinfonía de Beethoven, y que pronto se ejecutaría, sin duda, para dar de súbito la vuelta á toda Europa! Una nueva Sinfonía ¡después de aquella grandilocuente *Novena con coros*, por nadie, hasta lo presente, superada! Tuvo el maestro la idea de componerla : tomó apuntes, que piadosamente se han conservado, trazó el plan de la misma; pero no llegó á tiempo de ponerla en partitura. Ocho días antes de morir, escribía Beethoven á su amigo Moscheles, residente en Londres, acusándole recibo de las 100 libras que le había enviado la *Philarmonique* :

« Comunique Vd., mi querido Moscheles, á la Sociedad Filarmónica, mi profundo reconocimiento por

su interés y su soccorro. Diga Vd. á esos dignos hombres que, cuando Dios me devuelva la salud, me esforzaré en demostrarles por medio de obras, mis sentimientos de gratitud, y que á la Sociedad misma me remito para escribir lo que ella me mande. En mi pupitre *hay una Sinfonía* esbozada, una obertura y algo más. Acerca del proyecto del concierto que la Sociedad Filarmónica ha decidido dar á beneficio mío, ruego á la Sociedad que no lo abandone ».

El génesis y la aparición de las *Nueve Sinfonías* de Beethoven, comprenden estas dos fechas 1800-1827. Contaba Beethoven cerca de treinta años cuando el 2 de Abril de 1800 ofrecía al público vienés la primera audición de su *primera* Sinfonía. La composición de la II se remonta al año 1801; fué ejecutada por vez primera el 5 de Abril de 1803, y al año siguiente terminó la *Sinfonía heroica*. En 1806 comenzó la *IV Sinfonía*, que fué la *V* (originariamente la VI). Interrumpió bruscamente el trabajo para escribir de un solo rasgo, sin los tanteos y apuntes habituales, la *IV Sinfonía*, inspirada por Teresa de Brunswich, « la bien amada inmortal », prometida del maestro. La *V Sinfonía*, en *do* menor, data de 1807; corresponde al período de llena madurez del compositor, durante el cual escribió *Fidelio*, la IV, la VI Sinfonías, el *Concierto* para piano (en *sol* mayor), el *Concierto* para violín en *re*, la *Fantasía* para piano, coro y orquesta, y el primer esbozo de la *IX Sinfonía*.

Después de la *Sinfonía* en *si bemol*, ejecutada en 1807; después de la *V* y la *VI*, ejecutadas á fines de 1808, Beethoven pasará más de cuatro años en silencio como contraste á aquel gran período de fecun-

didad debido, sin duda, á la influencia bienhechora que ejerció en el maestro, desde 1806 á 1810, el casamiento proyectado con la condesa Teresa de Brunswich que fué, innegablemente, la inspiradora ideal de la *IV Sinfonía.* Beethoven, hasta entonces, trazara en las cinco primeras *Sinfonías* su propia historia : desde aquel punto y hora inmortalizará, en bien del género humano, sus propias alegrías y dolores, sintetizándolos en cuatro grandes conceptos : la *Naturaleza,* VI Sinfonía; *Apoteosis de la Danza,* VII Sinfonía : el *Humour,* VIII Sinfonía : y, en fin, la *Fraternidad universal,* en aquella maravillosa *Sinfonía con coros,* sublime testamento y profecía de un nuevo evangelio de Arte.

Diez años separan la VIII Sinfonía de la *Novena,* ¡ diez años de contratiempos, de aflicción y de desamparo ! Llega el mes de Febrero de 1824. Beethoven ha terminado la *Sinfonía con coros,* y la *Misa* en *re.* La ejecución de esas dos magnas obras ofrece dificultades. Los triunfos de Rossini han conturbado el gusto del público vienés : los gastos que producirá la ejecución de las dos obras inéditas son considerables, y el resultado, incierto : así se lo manifiesta á Beethoven, rechazando una demanda de ejecución, la *Gesellschaft der Mucik-freunde.* Dirige la misma súplica al intendente de los teatros reales de Berlín, que la apoya dispuesto á secundar el proyecto de ejecución... Todo esto, y mucho más, fué necesario para decidir á un grupo de admiradores del maestro á preparar la organización de un concierto subscribiendo un manifiesto en la arriba expresada fecha, treinta nombres de nobles, de artistas y de banqueros... La noche del 7 de

Mayo de 1824, ejecútanse el *Kirie*, el *Credo*, el *Agnus Dei*, de la *Misa* en *re* y la *Novena Sinfonía*. Umlauf dirige : á su lado siéntase el maestro, que indica el movimiento al principio de cada pieza. El éxito es inmenso, entusiasta : « Cuando en la segunda parte del *scherzo* los timbales ejecutan *á solo* el motivo, el público » — cuenta Carlos Holz, — « prorrumpe en un aplauso tan nutrido que cubre la orquesta. El llanto baña los ojos de los ejecutantes. El maestro sigue indicando el compás hasta que Umlauf, con un movimiento de mano, señala á su atención la intensa emoción del público. El maestro, como despavorido, mira á su alrededor, se incorpora y se inclina *con calma* ». La ovación desbordó al final del concierto. « Entonces » — dice Schindler, — « Carolina Ungher, una de las solistas de la *Oda á la Libertad*, tuvo la buena idea de empujar suavemente al maestro hasta la delantera del *proscenium* y de hacerle notar las aclamaciones de gozo de la muchedumbre, agitando sombreros y pañuelos. Él se inclinó dando las gracias y, como si fuese una señal, estalló una explosión inaudita de entusiasmo que se prolongó durante un momento... »

Beethoven, ya lo hemos dicho, concibió una *Décima sinfonía*, mientras trabajaba en la *Novena*. Si no sabemos, positivamente, qué clase de *Sinfonía* habría sido la décima, porque del proyecto de tal obra, conforme á lo que escribió el mismo maestro á Moscheles, sólo se encontraron, después de su muerte, algunos compases destinados al *presto* y *trio* de un *Scherzo*, á un *Final* y á un *Andante*. Si todo esto no puede dar idea de lo que hubiese sido la *X Sinfonía*, queda el programa del *Adagio* de esta obra, consignado en el

cuaderno de apuntes utilizado por Beethoven para trazar los de la *Novena.*

He aquí el referido programa :

« Adagio Cántico ».

« Canto religioso para una Sinfonía en los antiguos modos (*Herr Gott dich logen wir « Alleluya »*), sea de una manera independiente ó como introducción á una fuga. Esta Sinfonía podría caracterizarse por medio de la entrada de las voces en el *Final,* ó en el mismo *Adagio.* Los violines de la orquesta, etc. se decuplicarán en los últimos movimientos, y las voces podrán entrar una á una. Ó bien repetir en cierto modo el *Adagio* en los últimos movimientos. En el *Adagio,* el texto será un mito (¿acaso un *nome*?) griego (ó) un canto eclesiástico. El *Allegro,* una fiesta á Baco ».

Este progıama data de 1818, es decir, de la época de concepción de la *Novena Sinfonía.* Carlos Holz, hablando á Otto Jahn de esta Sinfonía, díjole que la *Introducción* en *mi bemol mayor,* era en movimiento vivo, y que precedía á un importante *allegro* en *do menor*; afirmó que el plan estaba terminado; tanto es así, que Beethoven les hizo oír toda aquella parte de la obra. Además de los proyectos de obras indicados por Beethoven en la carta á Moscheles, se sabe positivamente que « quería escribir la música para la *Melusina* de Grillparzer, y para el *Faust* de Gœthe, una obertura sobre el nombre de *Bach* » (sobre las notas correspondientes á este nombre en la gráfica de notación alemana) y, en fin, un Oratorio bíblico, *Saul* y *David,* « en el cual » — afirma un biógrafo — « habría sido de notar, sin duda, la influencia de Haendel, cuyas obras hojeaba sin cesar el maestro ».

Si todo esto, repetimos, no puede dar idea de lo que hubiese sido la *X Sinfonía,* cabe sospechar que para producir una nueva *Sinfonía* que superase á la *Novena,* buscaba Beethoven el elemento único bien claramente expuesto en su programa. Para nosotros ese elemento no podía ser otro que el religioso eclesiástico, tal como nosotros lo entendemos hoy. Pudo adivinarlo en su superior intuición, aun colocado en una época en que pesaba sobre las obras que lo contenían aquel estigma de condenación que la falsa dirección de los músicos del renacimiento aplicó, con necia pedantería, á la polifonía sagrada del siglo XVI y á los antiguos modos. Beethoven no conoció ese elemento en su genuino esplendor: ni á él ni á ningún artista de su época le fué dado no sólo oír sino ni siquiera estudiar las creaciones de aquella manifestación de arte, que nos dió hecha la armonía moderna, y que el Renacimiento desencauzó consumando un divorcio entre la forma y el fondo, que, á la postre, aislaría el arte sabio de la música natural, revelada y popular.

Si sólo en el sentido de rehabilitación de la forma monódica, culta, sabia, mas no popular, fué favorable el movimiento del Renacimiento á la música, era de esperar que, constriñendo la polifonía á encerrarse en dos modos oficiales, sobrevendría, con ser tan corto el plazo, la crisis de edad que atraviesa, actualmente, la música occidental.

Por esto reiteramos que el programa trazado por Beethoven, en 1818, nótese bien, fué una adivinación de su genio superior, algo así como la anticipación de la fusión de los elementos sinfónico y místico, que medio siglo más tarde habían de hacer fecunda la

obra de Wagner. En 1818 no conocía Beethoven ninguna de las creaciones del gran arte polifónico del siglo XVI, que le habrían podido ilustrar como más tarde ilustraron á Wagner. Hasta 1824, fecha de una colección de obras escogidas de Palestrina, Victoria, Nanini, etc., publicada por el editor Artaria, no conoció ninguna composición de estos autores. Entre las pocas obras encontradas en su casa después de su muerte, figuran : la colección de Artaria; las escasas que, fuera del *Clavecín bien temperé*, conocía Alemania del patriarca de su música, Juan Sebastián Bach : la colección completa de las obras de Haendel que le regalaron en los últimos años de su vida...

Cuando Beethoven trazó aquel memorable programa de su *Décima Sinfonía*, sí, no cabe dudar que conocía á Bach, y hay que conceder que conocía también á Haendel. La singularidad de que los nombres de los dos grandes maestros reaparezcan entre las obras que la muerte le impidió escribir, una Obertura institulada *Bach*, y el Oratorio *Saul* y *David*, sugieren á la mente del que reflexiona sobre esto, que Beethoven buscaba *algo* que no le ofrecían ni el religiosismo dramático de Haendel, ni el mismo misticismo austero y concentrado de Bach, y que aquél *algo* sólo podía hallarlo, él lo dice, en el programa de la *Décima*, en « el canto religioso para una Sinfonía en los antiguos modos », y, con más precisión todavía, en « un canto eclesiástico » y por ende litúrgico. Pero ¿á que esforzarnos para convencer plenamente al lector? En otro de los cuadernos de apuntes conservados, Beethoven escribe, el mismo año de 1818, como preparándose á la composición de su *Misa solemne*, comenzada,

precisamente, aquel año, esta nota en forma de *memorándum* : « Para componer *verdadera* música religiosa, consultar las antiguas composiciones usadas en los *monasterios* ». Debajo de esto, añadía : « ¡ Adelante ! Sacrifica una vez más todas las pequeñas necesidades de la vida á la gloria de tu arte. ¡ Dios ante todo ! »

Buscaba la *verdadera* música religiosa en los *monasterios*. No estaba bien preparado para la severa disciplina que exige la música *verdaderamente* sagrada, y adivinó qué modelos debía escoger. Ante la lucha de dos elementos contrarios, que informa toda su productividad ¿cabría preguntar, meditando sobre el programa de la *Décima*, si los dos elementos de esta obra habrían podido ser, acaso, en el orden moral y contemplativo, una lucha del exterior pagano al interior religioso elevada al *superiora* litúrgico victorioso? ¡ Quién sabe !

En todo caso, también en esto se habría adelantado á Wagner.

(Septiembre, 1907.)

HUGO WOLF

I

« Al frente de la biografía de Hugo Wolf, » — ha dicho uno de sus biógrafos, — « convendría reproducir, como un símbolo de la vida trágica de este maestro del *Lied*, la conmovedora *Melancolía* de Alberto Durero, imagen del dolor concentrado y lleno de resignación; la solitaria de triste mirada... ». Ese genio del dolor se cierne sobre la cuna del niño, le acompaña en los días de su adolescencia; se aferra á él durante los años de su precoz madurez; le envuelve sin piedad entre sus sombríos velos hasta que, arrebatándole celosa á la luz, le ahoga, finalmente, en un abrazo de muerte. Había sol, calor y alegría en aquel rinconcito de la Estiria en donde nació (en Windischgrüz, el 13 de marzo de 1860) Hugo, cuarto hijo de una honrada y laboriosa familia, profundamente católica. Hugo era la única persona taciturna de aquella

familia. Su humor raro, que pasaba de la alegría más extemporánea al más sombrío silencio, contrastaba con el de su padre, habilidoso curtidor, que siempre tenía en la boca para solazarse un coral ó un canto popular. Durante las veladas, y, sobre todo, los días de fiesta, el buen curtidor, que tocaba discretamente el violín, el piano y la guitarra, entregábase á su pasión favorita, la música. Todos tocaban algún instrumento en aquella casa, Hugo el violín, su hermano mayor el violoncello, su padre el violín principal : un pariente de la familia desempeñaba la parte de trompa, y un vecino la de viola. Con esto podían darse interesantes sesiones de quinteto, y esto es lo que hacían con gran contentamiento de Hugo, que asistía á estas sesiones íntimas con más agrado é interés que no á la enojosa escuela, en la cual era antipático á sus condiscípulos su carácter distraído, soñador y adusto.

Quiso ser músico, quiso estudiar seriamente, quiso matricularse en el Conservatorio; pero halló quien se opuso; y éste, por más que parezca raro, fué su padre. Á fuerza de súplicas, entró en 1875 en las clases del Conservatorio de Viena, pero tan revoltoso é indisciplinado era el muchacho, que al cabo de dos años fué despedido sin remisión. La desolación que causaría á su familia le amedrantó, y no tuvo valor de volver al hogar paterno. Ni que lo hubiese deseado, pues un formidable incendio destruyó, á poco, casa y haberes, dejando arruinada á la familia. Recluso en una miserable buhardilla, sólo, en medio de una inmensa ciudad donde no conoce á nadie, royendo el miserable mendrugo de pan de limosna, un esfuerzo sobrehumano de voluntad le ayuda, provocado y

sostenido por el vivo deseo del trabajo... Naturaleza ardiente dotada de superior inteligencia, estudia las obras de los grandes poetas alemanes; Gœthe, Kleist, Grillparzer, Hebbel, las de éste sobre todo, de quien son sus primeros admiradores él y Peter Cornelius, y luego las de Mörike, que ha de ser su gran inspirador lírico. Aprende sin maestros francés é inglés, y al cabo de poco tiempo lee en los originales las obras maestras de Bach, Mozart y Beethoven, sus maestros predilectos, y no hay que decir que Schubert y Schumann son sus amados guías para estudiar la forma que más le atrae, el *lied.* Las horas pasadas en las ricas bibliotecas vienesas no le bastan, y como en el zaquizamí de su buhardilla se ahoga, estudia en los bancos de los paseos públicos, y allí, ajeno al vaivén de los transeuntes, sus ojos, preñados y tristes, si no ven nada de lo que pasa á su alrededor, fíjanse en otros espectáculos, y traslada al papel la *música interior* que oye, como si se la dictaran espíritus invisibles..

El pensador silencioso se anima y se enardece en el salón de conciertos ó en el teatro, cuando consigue una entrada gratuita para librar una batalla en favor de los maestros de fama controvertida, para mostrarse el más intransigente defensor de Wagner y de Bruckner, los maestros de sus más exaltadas adoraciones. Diríase que la exaltación misma de sus admiraciones le sostiene más que la ayuda material que le prestan sus amigos, ganosos de sacarle de su penosa situación, primeramente Félix Mottl, de inagotable generosidad, y luego el compositor Goldschmidt, que le hizo nombrar segundo director de orquesta del teatro de Salzburgo, en cuyo puesto no pudo soste-

nerse el pobre Wolf, porque le faltaba la autoridad que sólo dan los años. Entrégase con verdadero frenesí á la composición, y de aquella época data su bello poema sinfónico sobre la *Pentesilea* de Kleist. Los hermanos Schalk y el viejo maestro Bruckner no le abandonan, aconséjanle, y son los primeros preconizadores de su talento.

En 1884 le ofrecen á Wolf la crónica musical de un diario de modas, el *Wiener Salonblatt.* Acepta agradecido porque la crónica le asegura el pan, y porque le proporciona medios activos de propaganda y de combate. Las tendencias del periódico no le importan; tanto es así, que, tomando por lo serio su oficio de cronista, publica artículos sobre artículos, en los cuales desbordan, con raro talento, lo mismo sus entusiasmos que sus intransigencias. En una de sus primeras crónicas truena contra un empresario que se ha permitido una representación, « escandalosamente simplificada », de *Tristán é Iseo,* y le dice : « Entre los indios, el que más cabelleras corta es el más respetado. Así entre sus colegas gozará de grandes consideraciones el director de orquesta que más cortes y rajas haya hecho en una partitura dejándola rapada, lápiz rojo en mano, no solamente la piel de la cabeza, sino cercenando la misma cabeza entera y, además, los pies y los brazos ». Le indigna toda música « fabricada » sin tener para nada en cuenta la inspiración. Defiende con fiereza y exaltación á Berlioz y á Wagner, á Bruckner y á Smetana, á Liszt y á Glinka, y se rebela contra « los sofisticadores de ideas robadas mal aliñadas con salsas insubstanciales ». Cuanto más admirados son ciertos compositores por el « vulgo necio », con más saña los

ataca, y se maravilla uno de encontrar en el grupo de los atacados á Brahms, que por cierto no merecía tal saña ni tal depreciación, aun considerada la índole distinta de temperamentos artísticos entre el crítico y el criticado.

Le reprocha la contensión; que el arte no es una regla inflexible : que no siente ni ha sentido jamás la alegría ni la dicha de la creación : « falto de alegría y de luz, es más monótono que un día de lluvia ». Esta opinión, muy sincera, partía de puras consideraciones de arte, sin duda, pero, especialmente, de la enemiga inspirada por la indiferencia admirativa de Brahms ante el mérito de Bruckner, á pesar de reconocerlo y confesarlo, agravada por las intemperancias críticas de Hanslick, gran enemigo de aquél. Wolf salió en defensa de Bruckner con no menos espíritu sarcástico que el que acostumbraba á emplear Hanslick, cuando se atacaba á uno de los suyos. Se empeñó la guerra con singular encarnizamiento; pero como el partido de Brahms era más numeroso que el de Wolf, el joven artista fué vencido y el periódico de modas, cuyos abonados estaban disgustados del ardor agresivo del cronista, le alejó de la redacción. Aquella campaña fué desastrosa para el pobre Wolf. Cebáronse sus enemigos, gozosos de producir el vacío alrededor del hombre y del artista : no eran tan sólo los « Brahmines », como él los llamaba, los que le ridiculizaban, amargándole las horas; uníase á éstos, verdaderamente encolerizado, Hans de Bülow, admirador convencido, pero apasionado, de Brahms, que no perdonó jamás á Wolf sus críticas. Wagner, que sólo vió á nuestro artista una única vez, en 1875, guardó

silencio, y en cuanto á los Schalk, Bruckner y demás, si se atrevieron á defender á su amigo, su generosa protesta se estrelló ante el clamoreo del bando contrario. Apenado el pobre Wolf corrió á refugiarse algún tiempo en Estiria, en casa de su amada hermana; más apenas mitigados sus sufrimientos físicos y morales, quedó abatido ante el anuncio de la muerte de su honrado padre, acaecida en 1887. Fortificado por el dolor, salió regenerado de la tremenda crisis, pues desde aquella época empieza á manifestarse el compositor, produciendo, durante algunos años, series y más series de admirables obras líricas. Llamado por una generosa familia de Viena, restitúyese á la capital, é instalado en una casita de las cercanías, empieza á publicar sus primeras composiciones. Siéntese avivada su vena musical por modo tan extraordinario, que más que oleadas de lirismo son todos los ardores de un corazón que desbordan de aquel mar agitado de su inspiración. De 1887 á 1889 datan las primeras series de 150 *Lieder*, entre los cuales figura *Prometeo*, magna composición que reclama prontamente el marco de la orquesta. Gœthe y Eichendorff son sus poetas favoritos; pero la obra sugestiva y delicada del poeta Mörike es la que le conmueve más profundamente, como si vibrasen juntas las almas del músico y del poeta.

Ha sonado la hora de revelación del genio de Wolf, y nuevos *Lieder* brotan de su pluma; 51 poemas del águila de Weimar; y en seguida los 42 *Lieder* de Pablo Heyse (*Spanisches Liederbuch*), que revelan cuán grande es la pujanza de asimilación de Hugo; y casi durante el mismo año, los seis poemas del *Alten*

Weisen, de G. Reller, y el primer cuaderno de l'*Italienische Liederbuch.* ¡ España é Italia ! ¡ Qué contrastes de luz tan diferentes entre los cantos de una y otra nación ! ¡ Brotaba toda esta creación, verdaderamente fenomenal, durante el breve espacio de tres años ! ¿Qué tiene de extraño que Wolf se sienta abatido, de repente, y que enmudezca su lira? La muerte acecha su presa; revélase la enfermedad que le ha de matar, y él tiene el presentimiento de la próxima tragedia que se acerca terrible, pavorosa. Lo sabe; lo saben sus tres amigos fieles. Oigámosle en la dolorosa elocuencia de sus confidencias.

II

« La enfermedad le mata, pero lo que más le aflige es que se ha resentido su inspiración, y que ya no puede componer. Él no sabe « fabricar » música y jamás ha sabido escribir una sola nota que no haya brotado de su corazón ». Y escribe á su amigo Emilio Kauffmann : « En medio de mis penas, al pensar en la desaparición de todo, he experimentado un triste regocijo : ¿á qué, me he dicho, la creación, la lucha, el esfuerzo, ya que todo se lo ha de tragar la muerte? » El silencio forzado del que « ya no puede ni sabe componer », le tortura moralmente : « Créeme, » — le dice á su amigo Wette, — « ha tiempo que estoy muerto : mi más íntimo y único deseo es que el mísero

cuerpo siga al alma que voló. » Una temporada de verano en los altos Alpes bávaros, pasada en casa de un amigo fiel, devolvió la calma á su espíritu, y al llegar el invierno de 1891 compuso una quincena de nuevos *Lieder* italianos. ¡ Con qué alegría se lo anuncia á Kauffmann ! » Desde los primeros día de diciembre, el reloj de mi alma ha sonado el consolador *tic-tac* : el reloj marcha, y me da gozo sentirle regocijado ». Consagra el año 1892 á algunos viajes. En la Suabia, su segunda patria, como la llama, halla á sus amigos fieles Faist y Kauffmann; en Berlín ábrenle su casa algunas familias influyentes, y la hospitalidad que le ofrece el barón von Lipperheide le conmueve hondamente. Para colmo de ventura, en aquel interior de paz y de amor, en « aquel celeste espacio », vive « el ángel del paraíso » que se llama la baronesa Frida von Lipperheide, criatura delicada, sensible é inteligente, que inspira al joven compositor un verdadero culto.

Ella le rodea de bondades con la discreta ternura de un alma superior : y para arrancarle las tristezas del alma, allá en una preciosa quinta del valle del Inn le instala en un pabellón, « su asilo », que puede habitar ó abandonar cuando quiera, y disfrutar del trato cariñoso de sus bondadosos huéspedes. Buena necesidad tenía el pobre Hugo de aquella casi soledad ante el espectáculo sonriente de la campiña, lejos de los envidiosos y de los indiferentes, porque, cada día más precaria su salud, desde abril de 1893 vióse forzado á la inacción, que pesa sobre su alma como un plomo. « Lo que mejor podría hacer », — dice á uno de sus buenos amigos, — « sería ahorcarme de la primera rama de esos cerezos en flor. Esa maravillosa y lozana pri-

mavera, su vida y savia misteriosa, me atormentan cruelmente... Soy el único, como una brizna de hierba, como una mísera criatura de Dios, que sólo puedo tomar parte en esa fiesta de resurrección como espectador roído por la envidia y la cólera. Todo ha muerto en mí; en mi alma no resuena un solo sonido, todo ha enmudecido : el silencio en todo, como un cementerio bajo la mortaja de la nieve. ¡ Dios solo sabe cuándo y cómo acabará esto ! » Estas eran las horas malas del triste enfermo, pues, al lado de esos arranques desesperados, hay en sus cartas una resignación que admira. El mártir heroico que sufría su dolencia y la soportaba con valor, le decía á quien le preguntaba acerca de la causa de su mutismo : — « ¡ Me ofreces un bálsamo para curar mis heridas ! ¡ Oh ! ¡ sí, sí ! ¡ podrás tú curarme ! Pero ¿hay medicina para restañar la sangre que mana de mis entrañas? ¡ Sólo Dios, podría ampararme !... Sea lo que fuere de mi suerte, aun la más desgraciada, la sufriré, y que se extinga el rayo de luz que iluminaba mi existencia ».

Todavía pudo hallar en el seno de la amistad algunos días luminosos y supremas alegrías, siquiera contadas; gracias á su amigo el doctor Hugo Faisst, tuvo casa en Viena, confortable y lujosamente amueblada; habla con entusiasmo de su cuarto piso, de su « celeste región ». Con qué gratitud le escribe : — « Ven, que pueda estrecharte contra mi pecho, querido y honrado hombre, amigo, hermano y compañero; como *Florestán*, te diré : « tú serás recompensado « en un mundo mejor ». La familia von Lipperheide, le retiene para cuidarle como á un hijo amado en su asilo del Tirol.

Después de cuatro años de silencio, se entrega de nuevo, y con todo el ardor de su temperamento, á la composición. Tiéntale el teatro; le atrae la *Pentesilea* de Keist, « la más verdadera, pero la más terrible tragedia que haya concebido el cerebro de un poeta ». Cae en sus manos la novelita de Alarcón, *El Corregidor*, y aunque en el libro no encuentra su ideal, le ofrece situaciones que pueden excitar su facundia lírica y satírica. En abril de 1905 queda esbozado el plan, y allá en « su asilo » compone y orquesta la ópera entera (cuatro actos), terminada en el espacio de tres meses de verdadero delirio de entusiasmo. Desde « su asilo », lleno de gozo infantil, con aquel lenguaje y humor de buen muchacho, que forma el encanto de sus amigos, escribe al doctor Grohe compadeciendo á los habitantes de las ciudades, « que no saben nada de los esplendores de la estación invernal ».

La noche de Navidad se festeja alegremente bajo el techo de sus buenos protectores; el peregrino errante parte, y, como rayo luminoso del árbol de fiesta, le acompañan los votos de sus amigos.

La primera representación de *El Corregidor*, hermosísima comedia lírica llena de refinamientos que acusan una sensibilidad extremada, data del mes de junio de 1896. Durante este tiempo, compone los 22 *lieder* que forman el segundo volumen de sus canciones italianas, entre los cuales aparecen los tres *lieder* conmovedores sobre textos de Miguel Ángel. Sucumbe á la fatiga cerebral, y una breve estancia en « el asilo » de sus amigos, retarda por breves días la catástrofe definitiva. En esto muere, casi súbitamente, su protectora la baronesa. Esta muerte fué como el presenti-

miento de su propio fin : para el pobre Wolf, después de la desaparición de la ideal y delicada criatura, ya no había esperanza ni consuelo que le fortalecieran. Tentó escribir una nueva ópera, *Manuel Venegas*, sacada de *El Niño de la Bola*, de Alarcón; bosquejado el asunto, y á punto de terminar el primer acto, le abatió, como descarga eléctrica, un acceso de locura. Sus amigos no le abandonaron en la desgracia. Le recogieron en un manicomio, y al cabo de cinco meses, esperanzados de que un viaje por Italia apresuraría y favorecería su curación, abandonó el asilo y emprendió, efectivamente, el viaje. Nuevo acceso al caer las hojas. Reclúyenle, definitivamente, en un asilo de dementes cerca de Viena.

La música, el piano que han colocado en su celda, le consuelan en sus momentos lúcidos. Acentúase desde 1899 la parálisis nerviosa : pierde el uso de la palabra, y el espantoso y lento martirio se prolonga hasta el año 1903 (22 de febrero). Las alas de la muerte cubren como un sudario los trágicos destinos de aquel genio, verdadero genio del dolor. Este genio aparece en el *Lied* de su creación, en toda su intensidad y en toda la variedad de sus potentes medios expresivos. Esto explica que el genio de Wolf ocupe un puesto preponderante en la música lírica alemana. Los textos de sus *Lieder* son el verbo poético de su propia idea, por tal modo que entre Wolf y el poeta se operaba una transfusión de almas, que vibraban juntas con exaltaciones pocas veces superadas por la lírica. *Los cantos del arpista* y el *Promoteo* de Gœthe; las aspiraciones y ser del alma española, y los sublimes poemas de Miguel Ángel, pocas veces han hallado una expre-

sión musical tan intensa y tan verdadera.Esa congenialidad de dos almas que vibran al unísono es completa entre Mõrike y Wolf. La forma del *Lied* de su primera manera proviene de Schubert; la melodía, sin embargo, es personal, netamente popular, concentrando en el acompañamiento un máximum de expresión. En su segunda manera aparece la « melodía infinita »; Wagner la conquista para el drama, Wolf para el *Lied*, llenándolo de intimidades y de aquella grandeza épica ó fe sublime que solo se hallan en los más bellos temas de *Parsifal*.

En su tercera manera, Wolf, entrevé la forma de dar al *Lied* un máximum de intensidad, simplificando más y más los contornos de la melodía, y transportando el canto profundo del alma á la pauta instrumental cuando las palabras ó la extensión restringida de la voz no pueden responder á la explosión lírica. Peter Cornelius, dos ó tres veces, pero sobre todo Schumann, nos habían dado ejemplos de esa exaltación subjetiva del fondo del *Lied*; Wolf la desdobló generalizándola y dotándola de alto concepto explosivo, produciendo efectos de intensidad y de contraste realmente prodigiosos. La voz y el instrumento para él tienen ambos la misma importancia : en lugar de subordinarse uno al otro, se compenetran y se completan. El modelo de este género, para no citar más que un ejemplo, es el *Lied* á la primavera, *Im Frühling*, canto sublime de ardiente inspiración, canto del alma conturbada y triste de un compositor, que tenía de la eternidad en el amor, y de la felicidadlad, intuición profunda á la cual la fragilidad de las cosas humanas da un mentís tan duro como desolador, aun en presencia de la

risueña y florida primavera evocada por la mente del mísero poeta... Lo que es muy de notar en Wolf, es que cuanto más avanza el compositor, más simplifica la forma : Mozart, el divino genio de la sencillez, era su modelo único y cotidiano, y decimos así, porque raro era el día en que Wolf, — según apuntan los biógrafos — dejara de tocar varias páginas del *Don Juan* ó del *Casamiento de Fígaro,* sus obras favoritas. En una palabra, la intensidad de expresión del *Lied* de Wolf se explica porque « es la áspera, la inexorable verdad misma », para decirlo con él, que había elevado este dicho á principio esencial de arte.

Sí, por la verdad cantó, luchó y sufrió, y la verdad es la aureola que resplandece en la obra de ese artista de genio. No pudo sonreír la Musa de Wolf : por esto es triste su mirar, por esto es sombría su vestidura; mas aquella corona de estrellas inmortales que brilla en su cabeza, bien refleja la mentalidad de ese « genio del dolor ».

(Septiembre, 1907.)

LOS CINCO

I

Es un hecho excepcional y único en la historia del arte, la agrupación de artistas rusos llamada *Los Cinco*. Jamás se viera una solidaridad semejante aplicada con mayor eficacia á la conquista de un ideal tan bien precisado. Impulsados por un movimiento común, agrupáronse cinco compositores, de carreras muy distintas, y que no cultivaban la música profesionalmente, deseosos de realizar un esfuerzo con el único fin de producir obras que fuesen, bajo diversos títulos, la expresión cabal y sincera de la verdad artística, tal como ellos la concebían, y sobre la cual se habían puesto de acuerdo, después de celebrar unas y otras conferencias.

Su divisa fué combatir como compositores y como rusos amantísimos de su patria. Esta divisa no la aplicaron todos igualmente en sus producciones de

arte, mas todos la aceptaron, porque aceptarla equivalía á ser sinceros é independientes.

Provenían del foro, de las armas, de la diplomacia, de carreras, como he dicho, muy distintas : nadie de ellos necesitaba de la música para ganarse el pan de cada día : eran libres, bien quistos de la alta sociedad, ricos casi todos, que podían darse el lujo de agruparse y, si llegaba el caso, de imponerse. Estos estímulos y deseos de independencia para crear una producción artística durable, móvil principal de la joven escuela rusa, eran buenos, pero no suficientes, aun secundados por una voluntad consciente y decidida : los ideales, y hasta la misma fuerza de voluntad, no bastaban si el genio y la intuición necesaria no conquistaban lo que la razón y todos los buenos deseos no pueden alcanzar, por aquello de que no siempre querer es poder. La idea preconcebida de explotar en obras de arte el estilo popular, la de depurar y de perfeccionar los modos de expresión, enaltecióla el genio y superior intuición de *Los Cinco*, y ahí están sus obras para manifestar que, á pesar de las más alambicadas teorías, y los más excelentes principios del mundo, se puede escribir música detestabilísima cuando no se tiene lo que ellos tuvieron con portentoso exceso.

Los Cinco provienen, musicalmente, de Glinka (1804-1857) y de Dargomyjski, cronológicamente el sucesor directo de Glinka, por la eficacia que tuvo en la evolución de la escuela. Es el creador del *Kamennyi Gost* (*El Convidado de piedra*, el *Don Juan* del gran poeta nacional ruso, Pouchkine), el iniciador de la declamación lírica rusa, encumbrada á su más alto grado de potencia por uno de *Los Cinco*, el genial

Moussorgsky, que han pretendido asimilarse el autor del *Pelléas et Melisande* y el de *Barbe Bleu et Ariane*, y de aquí proviene la fuentecilla de agua esterilizada del *debussysmo* y del *dukasismo* francés de hoy.

La agrupación de *Los Cinco*, nació el año 1859, cuando Mily Balakirew (nacido el 1837), llegó á San Petersburgo para terminar sus estudios musicales bajo la dirección del mismo Glinka, que demostró singular afecto á aquel jovencito de diez y ocho años. Balakirew trabó íntima amistad con César Cui, cadete de ingenieros entonces, hoy general : deseosos de asociar sus esfuerzos para continuar la obra comenzada por Glinka y Dargomyjski, unióse á ellos Nicolás Rimysky-Korsakow, jovencito como ellos, y á no tardar, contaron entre sus filas, como auxiliar activo, al crítico Stassow. Uno de los primeros asociados, discípulo de Balakirew y de Cui, fué Modesto Moussorgski, nacido en 1839. Conoció éste á un sabio, así como suena, tan profundos y vastos eran sus conocimientos, su ciencia, filosofía y letras, llamado Borodine, que desde aquel momento se consagró por entero á la música, gracias á la influencia que sobre esta futura gloria de la escuela ejerció Balakirew.

Durante treinta y más años el espíritu, la fuerza de voluntad, y el genio superior de estos hombres, produjeron obras y más obras que, por lo sólidas, geniales é inspiradas rayan en lo inverosímil, concebidas todas con extraordinario aire de familia, á pesar del temperamento distinto de sus autores. El espíritu de *Los Cinco* se infiltró en los discípulos que llegaron después, Glazounow, en sus primeras obras, Liadow, Liapanow etc. Los recitativos de la *Roussâlka* y la admi-

rable declamación lírica del *Convidado de piedra* de Dargomyjski, que se asoció prontamente al grupo de innovadores, fueron la manifestación de origen de las tendencias comunes. Las producciones de la joven escuela no se ciñeron, exclusivamente, á la música dramática: el campo de su actividad se ejerció en todos los dominios: en la música instrumental, en el *lied*, que ejerció soberana influencia en la música dramática, afinando el estro de los que cultivaron ambas formas, comprendiendo que se compenetraban, y en la crítica.

Mily Balakirew fué el verdadero jefe y el alma de la escuela. Al contrario de Glinka, poco inclinado al combate y al proselitismo, Balakirew tenía grandes condiciones de organizador, realzadas por la excepcional solidez de conocimientos, y por su temperamento apasionado, á la par que persuasivo; todo esto contribuyó, aunque no era el de más edad del grupo, á que ocupase el puesto que merecía, y bien lo merecía como sabio y artista á la vez, como técnico enseñante, propagandista tan ardoroso como sólido compositor, pianista de mérito, director de orquesta de primer orden, y educador incomparable. Díganlo sus discípulos Borodine, y Moussorgsky, para no citar más que á éstos. « Como no soy teórico », — escribía con rara modestia á Stassow, — « no he podido enseñar á Moussorgsky la armonía como la enseña Rimsky-Korsakow; pero le he hecho comprender la forma de las obras musicales. De 1858 á 1861 hemos estudiado juntos todas las sinfonías de Beethoven, todas las obras de Schumann, de Schubert, de Glinka, etc., mientras le explicaba y hacía el análisis de la construcción técnica». Balakirew inventó y aplicó espontánea-

mente, y de esto hace ya medio siglo, el método de enseñanza que preconizan hoy los mejores técnicos.

Él y Dargomyjski, son considerados como continuadores inmediatos y progresivos de Glinka. Sus *overturas* sobre un tema de marcha español y sobre temas rusos, su poema sinfónico *Rusia* (primera versión), sus primeros *lied*, algunas piezas para piano que fueron publicadas entre los años 1857 y 1861, y su interesante colección de cantos populares, posteriormente, en 1866.

Desborda en su música el sentimiento popular en su nativa ingenuidad, y no se sabe qué admirar más si la pureza ó la perfecta forma de realización artística. En *Rusia* es el elemento eslavo, de ritmos vigorosos y ondulantes, de robusta armonización, llena de peregrinas inflexiones : en *Islamey* y en *Thamar* es el elemento oriental en que la expresión popular y la artística se funden y compenetran traduciendo, por modo sorprendente, las afeminadas y acariciadoras armonías y los ritmos obsesivos propios de aquella música.

La asimilación del canto popular es en Balakirew una poderosa magnificación, que tiende por elección y desenvolvimiento de medios, por uso superior de elementos técnicos, tan poderosos como avasalladores, á hacer lo que no es tan fácil como parece, una obra maestra de arte acabada, llena de honradez y de sinceridad. Las páginas que ha dejado Balakirew, honran á la nación y á la escuela que las produjo. Pocos músicos como él se han asimilado el alma entera del modo de ser y sentir de un pueblo.

El primer colaborador de Balakirew, fué el porta-

estandarte, el polemista, el historiógrafo y el compositor, César Cui.

II

El primer colaborador de Balakirew, César Cui, fué el que reveló á Europa la existencia de la nueva escuela, el porta-estandarte, el polemista y el historiador de *Los Cinco* y, como es sabido, uno de los del grupo. Todos los críticos nos dirán que esgrimió con igual vigor la pluma de cisne del compositor y la pluma de hierro acerado del crítico, que para combatir al enemigo común (la música italiana, el encanto de la corte, de la aristocracia y de la burguesía rusa, como entre nosotros), fué incisivo, acerbo, burlón ó violento, tan bien dispuesto para defender las ideas y las tendencias artísticas de *Los Cinco*, como para criticar, sin indulgencias, los extravíos mismos de *los suyos*, sin perdonarle al mismísimo Wagner su concepto del drama lírico, y su teoría del *leit motiv*. Todo el mundo os dirá esto y lo demás. Pero yo que he tenido el singular honor de tratarle íntimamente desde años, por circunstancias artísticas que no vienen al caso, aunque no para dejarme de mostrar agradecidísimo con él, el único de *Los Cinco* que he tratado y sigo, afortunadamente, tratando, todavía, añadiré á lo que todo el mundo dice, que todo es cierto; pero... puesto en una alma de niño, pues, yo no he hallado en el trato de los hombres otro que le aventaje en bondad,

en dulzura, en finezas de acendrado afecto, como artista y como hombre. Con infantiles terrores me pedía alientos la víspera del estreno de su *Flibustier* en París : con efusiva elocuencia me manifestaba el efecto colosal que le produjo un fragmento de música de Cabezón, recién traducida por mí á su intención; con modestia verdaderamente excepcional me confesaba que no estaba *trop fort* para leer las obras de Victoria en las *clavetas* originales; pero que las estudiaría para *conocer* íntimamente « á ese Dios grande de nuestra música y de toda la música ». « Sí, » — me escribía en una ocasión : — « estoy orquestando mi *Henry VIII* y, á la vez, corrigiendo las pruebas de la novena edición de mi *Tratado de fortificaciones* », porque Cui, además de todo lo que se ha dicho de él, es... general de ingenieros y profesor de la Escuela politécnica de su país, y el referido tratado es obra de texto en las escuelas similares de todos los países.

Cerrada la válvula de mi desbordamiento momentáneo, que me ha alejado un poco del asunto, diré que Cui aplicó la teoría del nacionalismo artístico con más vigor en el *lied* y en los corales rusos, todos soberbios, que en el drama lírico. Al poeta nacional Pouchkine acudió para el asunto de su primera obra *El prisionero del Cáucaso*; los demás asuntos, *Angelo*, *William Ratcliffi*, *le Flibustier*, *Henry VIII*, son de autores extranjeros. Su influencia moral, su fuerza de voluntad, y su ardor de apóstol y de combatiente, se dejaron sentir, como no es de imaginar, entre *Los Cinco* y, á la corta ó á la larga, en la misma Rusia y en Europa. Su música, seria, bien concebida, lejos de las vulgaridades y concesiones acostumbradas, emana

de una sincera convicción artística, y de una inspiración comunicativa llena de fantasía y de superior encanto.

Moussorgski (1839-1881), inquieto, indisciplinado, refinado, á la vez, todo puro genio y aun genio colosal, pero sin talento, sin habilidad, es el alma completamente desnuda del pueblo ruso. El gramático pedante hallará en cada página de sus obras puerilidades, desgarbos mil, incorrecciones y faltas, lo que se llama faltas en la técnica; quedará convencido el tal gramático de que no sabe desarrollar jamás un tema, de que no sabe escribir lo que en solfeo se llama « un compás », y, en fin, de que lo que escribe apenas si puede llamarse música. Y, sin embargo, el alma desnuda del pueblo ruso allí está, en aquella sensibilidad que estalla de alegría ó palpita de dolor, que se expande ó se constriñe anhelante; sensibilidad múltiple, exasperada ó balbuciente; alianza asombrosa de la expresión popular y la artística hecha música; alianza de asimilación integral, que alcanza la más subida significación estética, utilizándola de un modo adecuado é inconcebible, como afinado por un realismo ideal, sí, por un realismo ideal, por más que repugne al sentido la unión de estos dos vocablos. Realismo é ideal, juntos, confundidos, hechos un todo, viven por la fuerza de una declamación libre, justa, original y, en suma, por la verdad. Puede afirmarse, y reitero la afirmación, que lo que en casos escribe, apenas si es música, en el sentido habitual de la palabra; pero ningún músico, ni ninguna música sugerirá emociones más vivas ni hablará más inmediatamente al oyente. Sabe crear formas melódicas, armónicas y ritmos raros, que los

compositores modernos— recuérdese que Moussorgsky murió ha más de veinticinco años — sabrán explotar con más método; pero que no sobrepujarán con más atrevimiento ni pertinencia. ¿Qué vale todo el andamiaje sonoro de formas del *debussysmo* y *dukasismo* de hoy, que proviene por simple traslado de dominio, de Moussorgsky, si el edificio, el fondo musical, no aparece?

Como artista abierto á todas las impresiones y á todas las emociones del espectáculo de la vida, su obra es extremadamente variada, siempre tan nueva é imprevista como original. ¿Quién como él ha cantado la vida humilde, resignada y revolucionaria, á veces, del campesino ruso? ¿quién como él en su serie de melodías, *Sin sol*, ha sabido cernerse sobre una pura atmósfera lírica, en sumo grado contemplativa? ¿qué puede presentar la lírica moderna, desde el punto de vista de la sensibilidad, frente á frente de esos dos dramas musicales, *Khovantchina* y, sobre todo, *Boris Godounow*, obras desiguales, llenas de defectos, sí, pero de un poderío totalmente shakesperiano?

Moussorgsky, se ha dicho mil veces, es objetivo : Borodine, en cambio, es subjetivo. Es éste otro de *Los Cinco*, verdaderamente músico, el que supo dar á su música un carácter de emoción interior, de poesía, de efusión íntima, llena de profundidad. No importa que la cultura artística le haya modificado y refinado : él no se aparta jamás del pueblo, y por esto su eslavismo y su orientalismo guardan toda la savia del terruño : es plenamente autóctono. Su música instrumental, lo mismo, en general, que la de Balakirew, es cuanto de más bello haya escrito no sola-

mente la escuela rusa, sino la época moderna: esa producción autóctona de arte nacional prueba, gloriosamente, que puede ser, y todo el mundo lo ha consagrado, la más universal por aquellas afinidades de almas de los pueblos, que el comendador de Nigra llamaba la *fratellanza dei popoli.* Posee Borodine una fuerza sorprendente de invención y de realización, que le permite pasar de la más fantástica poesía (*La Princesa del mar*), á la efusión más íntima (*Disonancia*), á la rudeza de la *Sinfonía* en *si* menor, ó á la suave y límpida delicadeza de la *Sinfonía no terminada.*

Rimsky-Korsakow, como nacido el año 1844, es el más joven de *Los Cinco.* De tendencias clásicas, manifestóse partidario de una regresión al arte occidental, después de haber producido gran número de obras dentro de los caracteres distintivos de la escuela. Esta regresión, si no era una renunciación á la nacionalización, tenía el carácter de un síntoma. Borodine tomó nota ha tiempo del síntoma, no en son de crítica, sino como señalamiento del hecho. El síntoma se ha agravado con el tiempo, y lo que Borodine señaló respecto de Rimsky-Korsakow, échase hoy en cara á Glazounow, á Liadow, á Liapounow, etc. Esa deserción (desertores renegados, los llama, crudamente, una parte de la crítica rusa), hija del desasosiego de la producción artística moderna, tengo para mí que es transitoria (y peor para la escuela rusa actual y de última hora, si se afirma en ella), y aunque de momento peligrosa, no atentará á la monumentalidad de la obra magna de *Los Cinco.* Informa el valor y significado de esa obra, aquella obra de concepto de toda *belleza*

primera, llámese Homero, Leonardo de Vinci, Miguel Ángel, Palestrina, Monteverdi, Gluck, Beethoven, Weber, Wagner, contra la cual nada pueden las *bellezas segundas,* transitorias, mudables, que pasan, en el incesante evolucionar del espíritu humano y de la creación artística.

(Octubre, 1907.)

CHOPIN ÍNTIMO

I

Han aparecido las hojas de un diario (1) autógrafo de Chopin. No lo habían escudriñado todo los biógrafos. Quedaban cabos sueltos que atar, singularmente el de *el eterno feminismo,* ó mejor dicho de un modo más vulgar, el capítulo de « las mujeres en la vida de Chopin. »

Gracias al diario, redactado en la lengua nativa del delicado músico polaco, sabemos algo más de aquella sufrida y resignada escocesa, Jane Stirling, toda desprendimiento y abnegación; en qué época empezó á dar lecciones con su idolatrado maestro (desde 1837);

(1) El tal diario fué una solemne guasa, tan bien hecho, tan bien apoyado en la documentación biográfica chopiniana, que toda Europa tragó la píldora. Puede afirmarse de los hechos relatados que fueron ciertos, á pesar de que no lo fueron en realidad de verdad.

cuándo emprendió un viaje á Mallorca (en 1838), para visitarle en su residencia de Valdemosa sin mostrarse celosa de la compañera de excursión del pobre enfermo, feliz porque podía respirar el mismo aire que *ellos*, vivir al lado de su maestro, oírle tocar, hablar con él... Sabemos algo más de aquella discreta enamorada que Chopin llama en su diario « Rebeca », temeroso de indiscreciones ó prevenido ante un acceso de celos de parte de George Sand, como si el apodo fuese, probablemente, una clave significativa solamente para Chopin. Conozcamos á esa extraordinaria mujer, y conozcámosla en la mente de Chopin, tal como habla de ella en una hoja del diario de 4 de octubre de 1837, escrita en París : « Lluvia y más lluvia durante todo el día. Solitario todo el día. Nada que caliente mi alma, nada que interrumpa el monótono trap, trap de los latidos de mi corazón. El chico del jardinero, solamente, que ha llenado mi estancia de violetas, de centenares de ramilletes de violetas inglesas, de violetas enviadas por Rebeca Stirling. ¡ Cielos, qué mujer ! Cuando me miro en un espejo me parece que tengo algún parecido con ella; pero únicamente cuando acude su recuerdo á mi memoria. Su gran nariz de águila : sus ojillos de perfidia, su bocaza. Cuando sonríe me vuelve loco. ¡ Oh Rebeca !, ¿ por qué me persigues noche y día con tus violetas, tu adoración y... tu nariz? Las mujeres han de seducir por la distinción : el brillo dulce de unos ojos me seduciría como una llama ardiente ! ¿La mirada de Constancia? Su mirada evaporada, disfumada, parecida á los cambiantes de la luna ». (Se refiere Chopin á sus desgraciados amores con la condesa María Wodzinska, su prometida, que

acabaron tristemente merced á la oposición de su padre) « ¡ Trap ! ¡ trap ! ¿no podré sofocar estos latidos? ¡ Si tocando el piano pudiera alejar de mí el dolor, que me roe el corazón ! Y, sin embargo, la vida ha sido hecha para los placeres y para el amor. ¡ El amor, dulce como el sueño, dulce como la música, triste, y dulce, y alegre como el amor ! ¡ Ah ! Si no me sintiera tan fatigado. El péndulo suena al unísono de mi corazón. Uno, dos, tres, nueve, diez. ¡ Cuán lentamente pasa la noche ! No puedo soportar por más tiempo esta pesada congoja. Quiero vivir, vivir, cerca del corazón de una mujer. »

Y después de Rebeca y de Constancia, aparece *su* Aurora, Aurora Dudevant, George Sand, la mujer terrible. El 10 de octubre del mismo año, escribe : « Una sombra cruzó por mi camino. La contemplé inquieto. Era una estatua de Venus opuesta al muro. Mi ángel bueno me conducía. La he vuelto á ver después, tres veces. Y me parece que sólo ha pasado un día. Mientras tocaba me miraba profundamente, de hito en hito. Era una música de hadas, acariciadora y dulce, un poco triste; leyendas del Danubio; mi corazón se mecía dulcemente. Y sus ojos en mis ojos. Ojos sombríos, ojos de extraño mirar. ¿Qué me decían? Apoyada sobre el piano, sus miradas me inundaban abrazándome. Mi alma había encontrado el puerto. Sus ojos singulares sonreían. Era un tipo masculino, de largos trazos, casi groseros; pero había profunda tristeza en aquel su extraño mirar. Me sentía languidecer contemplándolos, y me aparté conturbado. Se alejó. Más tarde, hablamos de cosas sin importancia. Cuando Liszt me vió sentado allá en un extremo solitario de

la estancia, se acercó con ella. Me sentí vencido. Ella elogió mi manera de tocar. Me comprendía. Mas aquella fisonomía era ordinaria, severa y triste. La he vuelto á ver, después, dos veces en su casa, rodeada de la alta aristocracia francesa, más tarde una sola vez. Me ama. Aurora ¡qué hermoso nombre! La noche se desvanece. »

Sabemos por la hoja anterior del diario, cuándo se conocieron Chopin y George Sand. Debió de ser allá del 7 al 10 de octubre de 1837, puesto que el 10 escribe lo que se ha leído. Las aserciones de los testigos auriculares, y aun las mismas de Liszt, no tienen fundamento ante las notas manuscritas de Chopin. Sabemos ahora con toda seguridad que fué Liszt quien los acercó, quien presidió, por decirlo así, el trato que tan funestas consecuencias había de tener para el pobre compositor.

El estado de salud de Chopin empeora de día en día. Los médicos y los amigos le aconsejan un viaje al Mediodía. De este proyecto de viaje nos informa una hoja del diario, fechada el 5 de noviembre de 1838. « Partiremos hacia el Mediodía. Sufro atrozmente del pecho, y me ahoga la tos. En el Mediodía hallaré, quizá, alivio. Ella me cuida noche y día. Su suave aliento refresca mis sienes calenturientas. Se me aparece en sueños el triste semblante de mi madre. Cuando el sol meridional me abrigue, se disiparán los tristes ensueños. »

(Mallorca, 16 noviembre 1838) « Nuestras dos almas juntas y solas en esta isla. Cuando me acuesto me place escuchar el rumor de las olas azotando las orillas. Ha venido á visitarnos Rebeca Stirling, y ha llenado

la solitaria estancia de violetas, de ramilletes de violetas inglesas. Su perfume me marea, y me daña la humedad de esta celda monacal. El convento es frío y triste : el viento penetra por todas las rendijas y las puertas rechinan toda la noche. Hiela. Y cuando toso siento que el frío me llega hasta el fondo del corazón. Amo la luz, y ella me canta al oído dulces melodías. No quiero morir, no. La sombra me persigue. Pero la vida es resistente.

« ¡ Las violetas de Rebeca sobre mi tumba ! »

« No quiero morir, no, no ».

(París, 14 marzo 1839). « ¡ París, alegre París ! Qué hermosamente llega á mis oídos el ruído de los carruajes que circulan por las calles. Aquí se respira. El toque funerario nada tiene que hacer ante esta plenitud de vida. En Marsella quisimos visitar á Nourrit. ¡ Muerto ! ¡ Pobre Adolfo ! El fardo de la existencia le pesaba y sucumbió. Rezo por su alma. Y Heine, el bravo Heine, sonríe ante la muerte : combate con la muy perra, pulgada por pulgada. Le ví ayer por la mañana. Con signos de sus grandes ojos apostó que me sobreviviría diez años. ¿Podré desmentirle, acaso? ¡ Si pudiese leer en lo por venir ! ¡ Viene Aurora ! Hace una semana que no la he visto. ¿Dulce ó triste día de primavera? »

La ruptura, la tragedia se acerca, y escribe desde Nohant, en casa de Aurora, el 11 de octubre 1839 : « Todos me dicen que estoy mejor : la tos y los dolores han desaparecido. Pero siento otra enfermedad en el fondo de mi ser. Diríase que Aurora tiene los ojos velados : sólo brillan y relampaguean cuando toco : el mundo, entonces, es puro y bello. Mis dedos se

deslizan suavemente sobre el teclado : su pluma vuela sobre el papel : puede escribir escuchando música, música de Chopin, dulce, límpida como palabras de amor. Por ti, Aurora, atravesaré montes y valles. Todo lo podré y te lo daré todo. Una mirada, una caricia tuya, una sonrisa cuando te sientas fatigada. Quiero vivir por ti, sólo por ti quiero tocar dulces melodías. ¿Verdad que no serás muy cruel, querida, que no me mirarás con tus ojos velados? »

La fecha de la ruptura, de la tragedia, vedla consignada en la tristísima carta, ¡ han pasado ya algunos años !, fechada en Nohant, el 3 de mayo 1847. « Necesito dinero. Enfermo y con la tos que martiriza mi alma, soy una carga. Aurora viene alguna vez, muy de tarde en tarde. Mi tos crispa sus nervios. Trabaja mucho. No la miro en los ojos. Acostado, mis ojos contemplan los campos, todo el espacio que abarcan las ventanas. ¡ Tierra de Francia ! Lejos de aquí, bajo el cielo de Polonia, contemplo los ojos de mi madre. Pesan en exceso las lágrimas que no se vierten. « Fritz, niño Fritz » — me decía mi pobre madre — « serás un gran músico. Polonia se mostrará altiva de poseerte ». « ¡ Polonia ! ¡ amada patria, orgullosa de Federico Chopin ! ¡ Tengo el corazón vacío ! ¡ Cuánto sufro ! »

Y, á poco, de allí á unos días, escribe en su diario : « Todo ha terminado. La vida, también. Algunos años más ó menos, todavía, pero la verdadera vida huyó para siempre... »

Sí : todo ha terminado, y pronto se extinguirá, también, aquella vida creada para amar y ser amado. Asistamos á este proceso.

II

Sabemos la fecha de la ruptura de Chopin con la genial novelista. Lo que ha contado Karasowsk en su biografía de Chopin, es una novela inventada, sin duda para imputarle todos los cargos á George Sand. No puede defenderse, tampoco, la conducta de ésta. Cuando se leen en la *Histoire de ma vie*, las páginas que la novelista dedica á Chopin, siente uno frío en el corazón. Ciertamente que no escribió su *Histoire* para sus herederos sino teniendo al público en vista, y con habilidad suficiente para *colocarse* en la mejor actitud imaginable, á fin de disculparse ante las generaciones posteriores. Las notas del diario de Chopin, que no quería conservar después de su muerte, lo mismo que cierto número de composiciones borroneadas, y por lo tanto no publicadas por él, destruyen las aseveraciones erróneas de algunos biógrafos, á la vez que los convencionalismos de insinceridad de George Sand. Chopin, pues, dejó Nohant en los primeros días de junio de 1847, regresando á París. Parece que pudo evitarse el lance de una separación ruidosa. Cuando Chopin pudo cerciorarse de que su persona era una carga para su amada : cuando tuvo alientos para interponerse entre George Sand y la hija de la escritora que, por cierto, tenía no poco que quejarse y aun anatematizar la conducta de su madre; cuando, en fin, no

quiso en su dignidad ofendida admitir ciertas inconveniencias, que convertieron aquel albergue de amor en un infierno, volvió la espalda á Nohant.

Desde Nohant escribía en su diario el día 1.º de junio de 1847 : « Todo ha terminado. La vida también. Algunos años más ó menos, todavía, ¡ qué importa ! : la verdadera vida huyó para siempre. Escribo estas palabras sintiendo que me atenacean el cerebro. ¡ Hablábame duramente; sin pensar en la enfermedad de mi alma ! Si hubiese sabido aguardar... No habría servido yo de estorbo durante mucho tiempo. ¡ Aurora ! Fatigada de la pesada carga y del enfermo insufrible, ¡ ah ! ¡ si hubieses sabido aguardar ! ¿ Dinero? Trabajaré. ¡ Compondré valses que le gustan al público y los paga bien, y hasta mazurcas, sintiéndome el corazón destrozado ! Á trabajar, pues, y no se necesitarán grandes esfuerzos para reunir veinte mil francos y verme libre. Quiero morir libre y en paz. »

(París 10 de junio de 1847). « ¡ Singular situación que me trae malhumorado ! Aquí están los veinte mil francos. Los tengo en mi mano, y doy vueltas y más vueltas á este puñado de monedas. La bondad de Rebeca acudió en el momento oportuno. Ella sólo sabe dar. ¡ Singular mujer ! con un corazón de oro, con unas facciones duras y unos pies de plomo. Tus francos diríase que queman mis manos. Me llama su « maestro ». Sólo sabe dar. Pero las mujeres han de seducir por su distinción, y yo sólo quiero á las que me hacen temblar y vibrar al influjo de sus dulces ojos sombríos. Declina el día. Me he quitado esa carga de encima. Puedo morir libre. »

La última hoja del diario de Chopin, aparece fechada

en el Castillo Stirling, Escocia, 16 de junio de 1848, en casa de Rebeca Stirling. « Heme aquí acostado en una gran cámara del castillo. La casa está tranquila. Los invitados se han retirado á sus habitaciones : se ha desvanecido la última nota de una voz enronquecida. He tenido que tocar, temblándome los dedos y con el corazón helado, en la sala de honor del castillo. Á poder gritar, hubiérame quejado de dolor y de fatiga. Este fiel Roberto me ha acompañado con verdadero mimo á mi habitación; me ha desvestido y me ha acostado, rodeándome de suaves cojines. La luz derrama grave claridad, vacilante entre la penumbra. Adosada al castillo desciende la negra niebla, que penetra por el ventanal. Es el alma de Rebeca, dulce como un copo de lana — ¡ pero adherente ! Mi corazón es de hielo. Ingratitud y nieve. Se pasa todo el día sentada á mi lado. Hablamos de música. Extraña conversación, mezcla de lugares comunes y de adoración muda, sufrida, compenetrada y avivada por la llama de amor que arde por mí, suavemente, discretamente ! No tiene más que una idea, un deseo constante, verme contento. Y en su alma consúmese este brasero que se abre camino hacia la tumba.

« No será cuestión de aguardar mucho tiempo. ¿Á qué quejarme y manifestar á todas horas mi dolor? La muerte me ha tocado con extrañas suavidades traidoras ». « Puedes estar bien seguro, que ganaré mi apuesta », escríbeme ese buen Heine. ¡ Heine ! con el alma muerta todavía tiene humor para sonreír. Los ojos de Rebeca parecen los guardianes de la muerte, y forman algo así como una obligación de mis más ínfimos deseos. Las riquezas de mi casa, ¿se las arreba-

tará la villa de París? — « ¡ La escupidera de Chopin «por diez sueldos ! ¡ Á la una ! ¡ Á las dos ! » ¡ Mis cuadros, todas mis chucherías, los tapices, las sillas, todo lo que yo he amado, mi gran piano de cola con sus voces que respiran amor ! La pobre mujer, lo quiere todo, todo quiere conservarlo.

« ¡ Cruel ! ¡ Mi alma te maldice, te rechaza ! ¡ Aurora, en tus besos hay fuego ardiente que me devora ! Cuando pienso en ti, me mata la inquietud. ¿Hallaré, jamás, el reposo? » (Este recuerdo de amor á *su* Aurora, ¿no es, acaso, una nueva prueba de que la ruptura provino únicamente de la falta de consideración de parte de George Sand?) « La tierra de Polonia cubrirá, pronto, mi cuerpo. ¡ En esta copa de plata guardo un puñado de tierra de la patria, y puedo tocarla ! ¡ Caro país de alma musical ! Este puñado de tierra de tus campos fértiles, no se separa jamás de mí ! Ellos, mis amigos, los que me quieran, la esparcirán sobre mi tumba, sobre mi pecho — sobre este fardo muerto y martirizado. Me arrancarán, nervio por nervio, el corazón vivo y agitado, para enviarlo al país de do vino. ¡ Amada Polonia ! Te veo entre nieblas, y los ojos de mi madre, su boca, su triste sonrisa... Polonia, ¡ oh triste país que cantas y lloras !. ¡ Tuyo es mi corazón ! La tierra de tu suelo, que huele tan bien, le purificará. ¡ Y sobre mi pecho, al fin, descenderá el reposo ! »

¡ Qué de secretos de nacionalismo musical, de nostalgias profundas y de tragedias de una pasión devastadora, si mal adivinados ayer, hoy sabidos, nos enseñan esos afectos conmovedores de un buen hijo ante el recuerdo de su madre y de su suelo natal, ese grito de

santo amor á Polonia, la patria querida, y ese puñado de tierra bendita que conserva para que un día cubra su cuerpo martirizado y lo purifique! ¡Qué valen todos los tratados de estética habidos y por haber, con sus categorías reglamentadas de belleza y de esplendores de lo bello, ó qué valen al lado de las elocuentes páginas de ese diario íntimo, escrito con sangre del corazón, para *conocer* íntimamente á Chopin y *saber* á qué orden de dolores humanos pertenece su música! ¿No son verdaderos reflejos de una confidencia nerviosa, que nos ilustra, mejor que todas las metafísicas, acerca de la fisonomía moral de esa seductora figura de la época romántica?

(Noviembre, 1907.)

FÈTIS Y GEVAERT

Toda Europa ha aprendido á pronunciar con respeto el nombre de estos grandes institutores modernos de Música, que colocados en la alta cátedra del Conservatorio de Bruselas, no sólo han influído sus sólidas enseñanzas en el enaltecimiento del arte belga, sino en el de Europa toda. Para honrar á tan admirados institutores, y la magna obra de cultura que realizaron, el Conservatorio Real de Bruselas acaba de celebrar el 75mo aniversario de su fundación. La fecha de 10 de Noviembre próximo pasado no corresponde, exactamente, á la de creación del instituto musical docente, sino á la del nombramiento de su primer director, Francisco Fètis, acaecido el año 1833. La plaza de director fué ofrecida, sucesivamente, á Auber, y á Cherubini, que no la aceptaron; pero como Cherubini había designado al gobierno belga á Fètis, á éste

le fué concedida, después de breve negociación. El ilustre bibliotecario y prefecto de estudios del establecimiento, M. Wotquenne, prepara una historia detallada, que todo el mundo leerá con alta y merecida atención, pero que de momento no nos interesa, para consagrar un recuerdo á los dos músicos ilustres, que durante un período de setenta y cinco años han sintetizado todo el esfuerzo de la enseñanza musical en Bélgica, Francisco Fètis (1784-1871), y Francisco Augusto Gevaert (1828), respetable y glorioso sobreviviente.

Alguien ha recordado estos días á aquel viejecito un si es no es huraño y cascarrabias, tan injustamente tratado por la generación actual, que había tenido el grave desacierto de declararse adversario irreductible de Wagner, con quien sostuvo polémicas violentas, sin olvidar aquella borrascosa entrevista que tuvieron los dos contrincantes cuando Wagner dirigió el año 1861 un concierto en Bruselas. Antes de esta fecha, su carácter atrabiliario habíase puesto en pública evidencia oponiéndose sistemáticamente á la vulgarización de las obras de Mendelssohn y de Schumann, que por entonces empezaban á difundirse entre los belgas.

Equivocóse lastimosamente como músico y como walon en su enemiga declarada á los jóvenes nacionalistas flamencos, y se recuerdan con pena sus contiendas con Peter Benoit, discípulo suyo, por más que parezca inexplicable el caso, que promovieron alguna manifestación ruidosa contra él. No se ha olvidado tampoco aquel tonillo de *magister dixit* que ponía reparos « á las faltas de armonía » de un Mozart, y tronaba contra las audacias de un Beethoven.

Son errores humanos, pequeñas miserias que los años han excusado, fácilmente, poniendo las cosas en su lugar, lejos, muy lejos, de las batallas de la vida artística militante. Hoy se recuerda con verdadera admiración el raro mérito de organizador que poseía Fètis, la prosperidad que dió al nuevo Conservatorio, la falange de notoriedades que supo agrupar, Carlos de Bériot, Camilo Pleyel, Francisco Servais padre, Leonard, Lemmens, con tan certera elección que al cabo de pocos años la institución adquirió renombre europeo, y fué, verdaderamente, invadida por discípulos de todas las naciones. Su talento de organizador aumentaba el crédito de que gozaba Fètis por sus trabajos científicos, por sus investigaciones históricas, por su biografía universal de los músicos, por unas y otras publicaciones de todos géneros sobre musicografía, por aquellos conciertos históricos que tantas cosas revelaron á sus contemporáneos, por aquella maravillosa actividad de octogenario refundidor, que vivificaba la música toda, haciendo memorable obra de vulgarización.

Gevaert le sucedió el mismo año en que murió el autor de la *Historia de la música*, señalándose su advenimiento por tendencias nuevas que expuso con plan y método pedagógico, de cuya excelencia hablan los resultados obtenidos. Venía precedido de alta reputación, como compositor y como musicógrafo. En su activo de compositor figuraban siete obras dramáticas, aplaudidas en las principales escenas de París. Hans de Bülow, el amigo de Wagner, de Liszt, y de Berlioz, las elogiaba poniéndolas muy por encima de toda la música de Ambrosio Thomas y de Gounod.

Sabido es lo que valía la opinión de un crítico tan temible como Hans de Bülow, que no tenía pelos en la lengua y decía lo que pensaba, sin disfumaduras ni distingos.

En el haber del musicógrafo no existía dominio musical que Gevaert no hubiese investigado, con singular superioridad y maestría, ora se tratase de los maestros músicos del Renacimiento flamenco, ora de la música de la antigüedad, en la cual ha renovado completamente la materia abriendo el campo á una comprensión completamente nueva del arte musical entre los helenos. Y no hay que decir si el pedagogo está á igual altura que el musicógrafo : ahí estan su *Tratado de instrumentación*, el más completo, el más racional y el más profundo estudio que exista sobre el arte de la orquesta : su *Tratado de armonía*, que abre nuevos horizontes á la ciencia de los sonidos y á sus combinaciones, y en el cual ha reintegrado á la técnica del arte las modalidades conservadas por la canción popular, que había deshechado, inconsiderada y presuntuosamente, el exclusivismo estrecho de los músicos del Renacimiento : ahí están, en suma, su prodigiosa erudición, sus gustos delicados y seguros, que tanta influencia han tenido en la cultura general belga y por extensión en la europea. Añádase á esto el justo concepto que Gevaert tiene de lo que es un Conservatorio, escuela en que la materia es más dirigible que enseñable en sí, fecundada por el ejemplo de la tradición que *conserva* y ofrece nutrición continuada por medio del ejemplo vivo, ó sea por el enaltecimiento de lo que el arte ha conculcado como excelente y aún superior : más de treinta años de labor

continua de refundidor y de reintegrador á la vez, hánle permitido enaltecer toda la magna creación del genio musical moderno, desde Juan Sebastián Bach hasta Beethoven, desde Gluck hasta Wagner : esa actividad espiritual de *dirigir y conservar*, mejor que de enseñar empíricamente, constituye un elemento de inapreciable valor en la cultura estética de Europa, y más particularmente en la del desenvolvimiento de esa afortunadísima escuela musical belga, que tan óptima parte ha sacado de las dotes excepcionales del gran institutor, siempre bueno, siempre cariñoso, amigo más bien que maestro del discípulo, y siempre joven á pesar de sus setenta y nueve años cumplidos.

El gobierno belga, asociándose á la celebración del jubileo del Conservatorio, ha respondido al sentimiento de la nación entera, envanecida, justamente, de sus sólidas tradiciones artísticas.

Hay que decirlo con admiración : Si en todas las partes del mundo son considerados hoy los músicos belgas como músicos sólidos, nutridos de buena doctrina : si el Conservatorio de Bruselas se cita en toda Europa como un modelo; á Fètis y á Gevaert se debe, y la gratitud y el homenaje de admiración de todo un pueblo honran tanto á los que lo han merecido como á los que lo han tributado.

(Diciembre, 1907.)

BEETHOVEN SEGÚN UN DIARIO ÍNTIMO RECIÉN PUBLICADO

La *Frankfurter Zeitung* publica un diario inédito del celebrado tenor Luis Cramolini, muerto en Darmstadt, el año 1884. Cuenta Cramolini que durante su niñez pasó tres años seguidos las vacaciones en casa de unos amigos de su familia que vivían en Brühl, en la misma casa que habitaba Beethoven. El gran músico había tomado afecto al muchacho, y le complacía que le acompañase con frecuencia en sus paseos campestres.

Ocho años más tarde, Cramolini inauguraba su carrera de tenor dramático en uno de los principales teatros alemanes, que aplaudieron con entusiasmo su advenimiento artístico, y, á poco, se casaba con una simpática joven cantante, Nanetta Schoechner, que interpretaba con verdadero entusiasmo la parte de *Leonora* del *Fidelio*, la renombrada ópera de Beetho-

ven. Convinieron los dos esposos en hacer una visita al maestro : Beethoven, prevenido por su amigo Schindler, señaló día y hora para la visita, rogando á la joven pareja trajesen música para oírles cantar, aunque, como es sabido, el gran compositor estaba completamente sordo.

El relato de esta entrevista, que trasladamos á nuestros lectores, es verdaderamente emocionador : « Cuando entramos en la habitación » — cuenta Cramolini, — « el pobre Beethoven hallábase en cama y, al decir de sus amigos, gravemente enfermo. Fijó en mí sus ojos brillantes, y señalándome con la mano izquierda, díjome, sonriente: — « ¡ Ah ! es mi buen Luis, mi compañero de paseo, y casado ». Volviéndose después hacia Nanny: — « Una simpática pareja » — añadió, — « y según me han dicho, dos buenos artistas. ¿Cómo está su madre?». Entregónos papel y lápices para apuntar nuestras respuestas, mientras que por lo bajo iba diciendo cosas que no llegaban bien á nuestros oídos. Invitónos á cantar. Schindler preludió sobre el teclado del piano : nosotros nos colocamos en el centro de la habitación en frente de Beethoven. Escribí en una hoja de papel que desearía cantar *Adélaïde*, esa obra que me había valido una reputación en el mundo artístico. Con la cabeza hizo un signo afirmativamente cariñoso. Pero cuando quise comenzar, sentí tal emoción que la voz me faltó...

Preguntó Beethoven por qué no cantaba yo, y cuando Schindler le escribió el motivo, díjome el maestro: — « ¡ Vaya ! ¡ vaya ! mi querido Luis: ánimo y á cantar : de todos modos no podré oír nada, contentándome sólo con veros ». Cobré ánimo, y canté con

intensa pasión « el más hermoso *Lied* entre todos los *Lieder*, la divina *Adélaïde*. Cuando terminé, Beethoven se incorporó sobre la cama y me estrechó tiernamente la mano; — « He *visto* », — dijo — « que cantáis » muy bien, y he leído en vuestros ojos que sentís lo » que cantáis. Me ha complacido sobremanera vuestra » bondad ». Bañado en lágrimas, quise besarle la mano, pero él la retiró vivamente. — « Á su buena madre ha de besar Vd., » — me dijo : — « déle Vd. mil y mil gracias por la alegría que me ha dado acordándose de mí, y enviándome á mi buen Luis, mi bravo compañero de paseo ».

Nanny cantó luego la gran aria de *Leonore*, con tan ardoroso acento que Beethoven marcaba el compás mirándola de hito en hito. Terminada la pieza : — « Es Vd., verdaderamente, una artista » — dijo; — « su voz recuerda la de la Milder : pero ésta no poseía la profundidad de sentimiento que deja adivinar vuestra fisonomía. Qué lástima que yo no pueda... » iba á decir, sin duda, « oíros », pero se contuvo. « Gra» cias, señora, por la buena hora que me han hecho » pasar ustedes. Sean ustedes felices ». Nanny, emocionada, estrechó contra su corazón la mano del maestro. Permanecimos todos callados durante un momento, hasta que Beethoven añadió : — « Bien, muy bien : » estoy contento, muy contento ».

Nos despedimos, después de haber escrito excusándonos de haber interrumpido su descanso, y de manifestarle que hacíamos votos por su salud. — « Yo compondré » — repuso, — « una ópera para la simpática » pareja. Saludad á vuestra querida mamá : cuando » recobre la salud, rogaré á Schindler que me la traiga:

»deseo verla. Adiós, Luis, mi compañero : adiós, mi »queiido *Fidelio* ». Nos estrechó la mano, nos dirigió una mirada amistosa, y, recostándose de nuevo, volvió la cabeza del lado de la pared. Partimos sin hacer ruido...

Ya en la calle, caminábamos silenciosamente, cuando Nanny me dijo : « Hemos visto por la última vez al gran maestro ». La misma idea me bullía en la mente. Apreté la mano de Nanny, y lloramos amargamente ».

El 27 de marzo siguiente, Cramolini supo que Beethoven acababa de morir.

(Enero, 1908.)

HOFFMANN MÚSICO

El original cuentista Hoffmann, considerado como compositor genial y crítico, que conocía á fondo la técnica y la práctica de la música, renace en la época presente á una popularidad dignamente merecida. Cuando se publicó, no ha mucho, la partitura de su drama musical *Undine*, apunté á ese hecho, saludando al precursor del teutonismo musical que él preludió en su composiciones, y produjo la armoniosa conjunción de concepto artístico nacionalista, que se llama Weber y Wagner. La recentísima publicación de los escritos de E. T. A. Hoffmann (*Musikalische Schriften*), dada á luz por el doctor Edgardo Istel (Stuttgard, Greiner und Pfeiffer), ha acentuado espléndidamente aquel renacimiento de popularidad.

No es la primera vez que se han reunido para uso de los buenos aficionados los escritos característicos

de Hoffmann, músico y poeta. De algún tiempo á esta parte, no sólo se han multiplicado las ediciones del gran cuentista, sino que se han ido exhumando artículos perdidos en revistas de su tiempo, que despreciara, como cosa sin importancia, su mismo autor, á pesar de la riqueza de datos técnicos de toda suerte que contienen, pensamientos originales sin cuento, muy avanzados, y que parecieron demoledores cuando se formularon. Puede colegirse esto, calculando el espacio de tiempo en que se halla colocada la figura del autor de los *Cuentos fantásticos* (1776-1822).

El doctor Grisebach, en su excelente edición de obras, había aumentado con artículos de crítica musical los escritos póstumos de Hoffmann. Llegó después Hans von Müller que, descubriendo y analizando con singular tino, publicó un caudal inapreciable de obras inéditas. Había algo más allá, todavía, que las fantásticas *Kreisleriana*, conocidas por todo el mundo, y á esto, á reunir todo el *corpus* musical, se ha dedicado especialmente el doctor Istel. Ha hecho una selección de la productividad de Hoffmann, dejándole al cuentista lo que le pertenece, pero englobando todo lo que escribió el músico. Desde luego, la selección no podía hacerse en absoluto, y tuvo el buen acierto de entresacar de los cuentos, para colocarlos en el haber del músico, el famoso diálogo *El Poeta y el Compositor*, tan raramente reproducido, un fragmento del *Autómata*, y, por supuesto, la *Kreisleriana*. Realizada con acierto la selección, abre dos grupos de artículos, el que intitula *Beethoveniana*, y el que llamaríamos *Varia*, que comprende todos los estudios crítico-musicales aparecidos entre 1810 y 1821 en revistas y periódicos.

Gracias á este grupo interesante de artículos, conocemos la opinión de Hoffmann sobre la *Quinta* y la *Sexta* Sinfonías, el *Coriolano, Egmond,* una *Misa,* la primera, dos tríos... de Beethoven (y todo es interesantísimo, puesto que Hoffmann fué de los primeros, si no el primero, que comprendió y defendió á Beethoven, desconocido durante algún tiempo por el mismísimo Weber) : conocemos lo que pensaba el cuentista de la *Olympia* de Spontini, de *Freischütz* de Weber... Todo este regalo de inteligencia bien ilustrado, lleno de notas, aparece precedido de una interesantísima introducción. Y, sea dicho de paso, el volumen del doctor Istel pertenece á la colección intitulada « Libros del Saber y de la Belleza », que tiene *millares* de lectores en Alemania.

¿Quiere permitirme el lector hojear algunas páginas de los escritos de música reunidos por el doctor Istel?

La música para Hoffmann es más que un simple encanto del oído, algo más que un goce del intelecto : « es el lazo sutil y maravilloso que nos sumerge con desconocida delicia en un mundo superior, misterioso y bello de toda belleza, la puerta sagrada que abre á los fieles entusiastas la entrada al templo de una nueva Isis. Por ella todo se deja adivinar, porque su fin es el infinito mismo... Y no es una simple imagen ni una alegoría la que hace exclamar al elegido » (al músico) « que los colores, los perfumes, la luz le parecen sonidos, y que en todo lo que vive y siente, percibe un concierto maravilloso. »

En época en que nadie se acordaba de Bach, la simple audición de algunas composiciones del maestro basta á Hoffmann para proclamar la grandeza impo-

nente « del héroe de la verdadera música alemana ». Iguales apreciaciones sugestivas le sugieren las obras de Mozart, de Haendel y de Glück. Saluda lleno de entusiasmo á Spontini (uno de sus más grandes admiradores fué Wagner). ¡ Qué de análisis fecundos é íntimos le inspira el maestro de Bonn, la maravillosa unidad, la bella sencillez griega, la grandeza épica y lo infinito de las obras de « ese espíritu potente, de vasta concepción, profundamente artista, corazón vibrante y sensible que desborda vida. »

Preocúpale el renacimiento de la danza, y truena contra el arte calisténico de su tiempo. « ¿No están ahí los modelos de la danza clásica » — exclama — « en las obras de Glück, y en las mismas de Reicharde, aunque en grado más modesto? »

El escritor que consideraba la música como « el arte más puro que pueda nacer de la profunda exaltación del hombre », estaba destinado á escribir sobre música religiosa los más bellos y más sugestivos capítulos de sus obras. La música de Palestrina es para él « la comunión de las almas, su compenetración con el Ideal y lo Eterno: la piedad y el amor han concebido y dictado esas obras : es la verdadera música del otro mundo (como decían los italianos mismos)... Palestrina es sencillo, verdadero, ingenuo, piadoso, fuerte y potente, verdaderamente cristiano en sus obras, como en la pintura Pietro di Cortona, y nuestro Durero : sus composiciones son un ejercicio religioso. »

Acierta en las causas de la decadencia de la antigua música religiosa. El gusto hacia lo bonito y lo gracioso, ha substituído á la belleza severa y grave; la melodía ligera, finamente cincelada por el *virtuosismo*, sucede

al canto largo y sostenido. El oratorio ha introducido el estilo profano en la iglesia, constituyendo, entre la música teatral y religiosa, una especie de convención que transmite de la una á la otra las corrientes nuevas dominadoras. Que el que quiera mantenerse puro y no influído por la decadencia, « vuelva á los modelos inefables : que estudie el contrapunto, que le ayudaıá á comprender la estructura íntima de una obra : que repase sin cesar las obras de los viejos maestros, en lo cual ganarán la elevación y el concepto de lo que intente componer : que piense, sobre todo, que fuera de esta disciplina de estudio constante y profunda, es imposible crear algo que merezca el nombre de artístico ». Transige en esta materia con toda ley de progreso, y hasta con las novedades, siempre que se utilice aquel modelo de música de iglesia moderno, « el profundo, insuperable y bello *Requiem* de Mozart ».

El « espíritu de verdad » que deseaba en música religiosa, era el que buscaba Hoffmann en toda obra de arte, religiosa ó profana, pictórica, literaria ó musical. Esto hizo que se rebelase contra el dramatismo artificial de muchas obras de su época. Las consideraciones que escribe sobre este tema, son algo así como una exposición anticipada de la gran teoría wagneriana.

Hoffmann las condensa en su novela *El Poeta y el Compositor*. Entendía que « el asunto de la obra dramática había de ser romántico » (hoy escribiría, sin duda, mítico), « porque la música se halla en su centro, y la vida, cuanto más simbólica, es más universal ». El drama antiguo impresionó vehementemente á

Hoffmann como á Wagner. La tragedia antigua se declamaba musicalmente, y bajo este concepto « el sublime Glück se le aparecía, siempre, como un gran poeta-músico heroico ». Hacía un llamamiento entusiasta al « renacimiento próximo », proclamándole inminente, como si presintiese, él, el precursor, la aparición inmediata de Wagner. ¡ Coincidencia curiosa ! El año en que escribió en Dresde *El Poeta y el Compositor*, nacía (1813) Ricardo Wagner.

El maestro de Bayreuth, colocado dentro de aquella filiación patrimonial de concepto que representan los nombres, por siempre gloriosos, de Hoffmann y Weber, se disponía á recoger y desarrollar las consideraciones expuestas por Hoffmann en una novelita, á la cual ponía punto esta esplendorosa visión de los nuevos tiempos : « La aurora brilla; los coros llenan el aire embalsamado y anuncian la aparición del « adivino », saludándole con sus cantos. Las puertas de oro del templo del arte futuro, ábrense de par en par : allí se han consagrado los hombres, bajo la fe de una aspiración sagrada; la ciencia y el arte. »

Y si ésta es la aspiración de un vidente, literaria, fantástica, todo lo que se quiera, el soberbio final de *Undine* es la profecía musical del arte futuro, el arte de Weber y de Wagner, la aspiración hecha ciencia y arte.

(Febrero, 1908.)

PALESTRINA

Era de esperar que alguien dotado de fuerte espíritu bien preparado por sólido estudio, como quien empuña con vigor y destreza una hoz bien afilada de tajo, entrase, decididamente, en el mal acotado terreno de la biografía palestriniana, y sin contemplaciones de ningún género, desbrozando la maleza de tanta leyenda que no resiste á la lógica, sajando de aquí y de allá, previa roturación, fijase de una vez los límites del campo de investigaciones científico-artísticas, que han tomado el nombre del artista mismo que las promoviera. Esto es lo que acaba de realizar, victoriosa y meritoriamente, el literato-músico Miguel Brenet, en su libro intitulado *Palestrina*. Había que destruir, principalmente, la leyenda de leyendas que ocasionó la adoración sin freno ni intermitencias de serenidad al héroe biografiado, digna más de conmiseración que

no de elogio hacia el que de buena fe la sintió, aunque sin tino, criterio ni lógica, jamás excusables en obras relacionadas con la historia y la biografía. Me refiero á las famosísimas *Memorie storico-critiche* de Palestrina, publicadas á principios del siglo pasado por el abate Baini, obcecado admirador cataléptico del hijo de la antigua *Prœneste*, « Giovanni Pierluigi », llamado « de Palestrina » — por la ciudad del Lacio en que naciera — hijo de « Sante Pierluigi ». Esta sencilla y obligada primera noticia de todo buen biógrafo no la tuvo jamás Baini, quien, para averiguar la fecha de nacimiento de su héroe, fijada arbitrariamente en 1524, no se dió la pena de emprender un cortísimo viaje de Roma á Palestrina. Respecto de esa efeméride, sea dicho de paso : Adami de Bolsena señaló el año 1529 : Baümber, 1514 : Monseñor Haberl (el coleccionador de las obras de Palestrina, y continuador de las publicaciones de Proske, Witt y Franz Espagne), que admitió hipotéticamente la última fecha, ha aceptado, á consecuencia de la aparición de un texto inédito, la de 1520. Salvo el caso de nuevos descubrimientos, la discusión queda cerrada y admitida, generalmente, esta fecha. En la de muerte (Roma, 2 de febrero de 1594) no ha habido discusión.

Pitoni, Liberati y Cecconi divagaron largo y tendido buscando maestros dignos de Palestrina, dada la preocupación corriente de que todo biografiado excepcional ha de tener, asimismo, un maestro excepcional por sus obras ó sus enseñanzas. El buen Baini afirmó que el maestro de Palestrina fué el compositor francés, hugonote, Claudio Goudimel. La aserción arbitraria tomó increíbles proporciones. Era necesario probar á

todo trance que Goudimel estableció en Roma una escuela de música y que á ella asistió Palestrina, y tales ó cuales condiscípulos, entre otros Orlando de Lassus y algunos más, que resultaron más viejos que su maestro. La aserción de Baini no ha sido rebatida hasta nuestros tiempos, en que se ha probado que Goudimel no fué maestro de Palestrina, porque Goudimel no estuvo jamás en Roma ni siquiera en Italia. Sospecha el autor del libro que analizamos, que la pretendida enseñanza de Goudimel puede apoyarse en el parecido del nombre de un artista italiano, que para el caso pudo, quizá, ser Tommasso Cimello, personificando los enigmáticos Gaudio ó Claudio Mell que pudieron degenerar por corrupción en el Claudio Goudimel en cuestión.

Así, por el estilo de las dos que acabamos de enumerar, son todas las aseveraciones arbitrarias de Baini. La de la *Misa* llamada *del Papa Marcelo*, y la de la idea de excluir la música del culto católico, que no fué jamás propuesta ni discutida en el Concilio de Trento, forman la otra doble leyenda, sobre la cual tanto se ha divagado, originada en los habituales infundios del buen Baini. Las objeciones formuladas en fecha no muy lejana por el musicógrafo italiano Léonidas Busi, empeñaron á monseñor Haberl á publicar sobre este punto especial, que parecía temerario por el mero hecho de controvertirle, el resultado de sus investigaciones en los archivos pontificales. Del alegato publicado, resulta destruída por completo la interminable amplificación de Baini, cometida por el increíble afán de hinchar las brevísimas apuntaciones diarias de los « punctatori » del colegio de

cantores pontificios. Ante semejante expurgación, la exposición de hechos ha quedado reducida á las proporciones sencillísimas, y sobre todo más verídicas, de régimen interior de la capilla, de la cual cobraba honorarios Palestrina en consideración á las diversas composiciones que había editado hasta entonces y pudiese editar en lo sucesivo para el servicio de la misma, y no á título de compositor de la capilla pontifical, como afirmó inexactamente su glosador.

La leyenda de la pobreza de Palestrina, tampoco ha resistido á la conmiseración calculada de Baini. Fundábala él, entre otros extremos á cual más infundados, por ejemplo, en aquella lamentable dedicatoria á Sixto V del libro de las *Lamentaciones*, que es una verdadera lamentación « indigna de un hombre que no vivía en la miseria », como escribe Haberl, dando á las tales lamentaciones und interpretación si menos literal más justa. « Palestrina » — dice Brenet — « veía malhumorado, digamos la palabra verdadera, celoso, de qué manera ciertos colegas, más afortunados ó mas atrevidos, afrontaban los gastos considerables de ediciones lujosas en gran tamaño : « Tomás Luis de Victoria había dedicado, en 1581, á Gregorio XIII un volumen espléndido de su colección de *Himnos* para todo el año litúrgico : en 1583 había publicado, asimismo, en magnífica edición, su colección de *Misas* dedicadas á Felipe II, y en 1586 su *Oficio de Semana Santa*. Conocía, como es natural, la edición de lujo del *Patrocinium musices* de Orlando de Lassus... Su amor propio sufría de no ver sus obras igualar á las de sus rivales en la perfección tipográfica como las igualaban en la perfección de las formas musicales ». Las mez-

quindades de procedimiento y los resquemores de amor propio ofendido respecto á los rivales más significados entre sus contemporáneos, Victoria, y Lassus, parecen haberse transmitido de Palestrina á Baini, que jamás olvida rebajar los méritos de aquellas personalidades que pueden amenguar ó atenuar los de su biografiado.

Del supuesto maestro de Palestrina Claudio, Goudimel dice que fué asesínado *merecidamente* durante las matanzas que dieron trágico nombre á la noche de San Bartolomé.

Vomita sapos y culebras cuando habla de Orlando de Lassus. Búrlase de Victoria, porque Palestrina y sus amigos tomaban á chacota que el maestro abulense vistiese á la *foggia spagnuola,* como si la indumentaria tuviese algo que ver con el individuo y sus composiciones. De éstas decía que eran *generate da sangue moro,* sin atinar, en su preocupación, que hacía el mejor elogio á la individualidad poderosa del maestro y á los distintivos de nacionalidad. Criticaba sus composiciones sin rectitud ni mesura en la expresión, unas veces porque eran *bastardume,* y otras porque tenían dejos de música madrigalesca, y todo el mundo sabe que en la obra del admirable maestro español no figura ni un solo madrigal, ni una sola composición sobre tema profano, como son de ver en la obra general de Palestrina, donde abundan así la producción de *Madrigali* profanos, como las misas de *l'Homme armé, Nasce la gioia mia, Qual é il piu grand'amor,* etc. Á Victoria no se le puede achacar lo que sobre los temas censurables de muchas composiciones polifónicas escribía el obispo portugués Cirilo

Franco : « Si vamos á oír una bella música cantada por la capilla, y preguntamos qué misa oiremos, nos contestan : la de *l'Homme armé,* la de *Hércules, duque de Ferrara* ó la de *la Filomena.* ¡ Qué diablos tiene que ver la misa con el hombre armado, la Filomena ó el duque de Ferrara ! » Porque durante los últimos años de su vida corrían otros vientos, Palestrina empleó el subterfugio de suprimir los títulos de los temas; pero como los temas mismos no desaparecieron, no pudo engañar á los inteligentes en la materia.

Esta es, en fin, la labor ingrata de desbroce y de reintegración de hechos que ha acometido, valerosamente, el musicógrafo citado, por tal modo útil y, sobre todo verídica, que podemos afirmar que ahora empezamos á conocer á Palestrina.

(Abril, 1908.)

MOUSSORGSKY

BORIS GODOUNOFF

En el teatro de la Ópera de París empezará, el día 19 del corriente, la serie de representaciones de la obra maestra de Moussorgsky, *Boris Godounoff*, Cantará la parte del Tzar *Boris*, el ya famoso cantante Chaliapine, secundado por los mejores solistas de los teatros rusos y los famosos coros de la Ópera de Moscou; las decoraciones serán espléndidas, y los trajes adecuados; el director del teatro de las Artes, de Moscou, pondrá en escena la ópera, y, finalmente, dirigirá la orquesta Félix Blumenfeld, que preparó magníficamente la campaña actual de arte ruso musical dando á conocer el año pasado, en una serie de conciertos, las más elevadas personalidades de dicho arte.

En suma, al público de París se le presenta la ocasión, verdaderamente excepcional, de conocer un drama tan exclusivamente nacional, aunque á mil

leguas de la manera ordinaria de concebir las historias y la vida teatrales, en lucha abierta, además, con todos los convencionalismos occidentales.

El músico es uno de aquellos famosos *Cinco*, creadores del drama lírico moderno ruso; el más realista de todos; el más áspero; el más rebelde á toda tiranía, así de técnica como de formas; el menos músico y, á la vez, el músico más talentudo de todos; el que más hondamente ha evocado el alma popular rusa...

Para comprender su música, para que *entre*, y para tratar á su autor con la justicia que merece, hay que estudiar, y no superficialmente, su creación. Cui, el revelador del arte ruso, otro de los *Cinco* y de los más conspicuos, estudió á fondo la personalidad del autor de *Boris Godounoff* en un libro que ha tiempo todo Europa leyó con atención. Hoy acaba de estudiarla, asimismo, ampliándola, el musicógrafo Calvocoressi, el que mejor conoce la historia y evoluciones del arte ruso, publicando al efecto un substancioso libro en el cual se analiza á conciencia la obra entera del autor en cuestión, y que preparará, sin duda, el próximo acontecimiento que ha de celebrar la Ópera.

El drama musical es áspero, como he dicho, violento y lleno de angulosidades; si el autor no posee lo que se llama la habilidad, la trastienda teatral, en cambio desbordan de la obra, ora la grandiosidad épica, ora las sutilezas de expresión más audaces. Todo el drama musical está lleno de pujanza y sinceridad, constituyendo un cuadro verdad, emocionante de vida. Tanto es así, que la fuerza de vida hace olvidar las flojedades de ciertos detalles, por manera tan especial, que Moussorgsky, el desgarbado, de técnica siempre

incompleta, el nihilista musical que se mofa de toda la música habida y por haber, ha sido comparado á los más grandes dramaturgos, á Shakespeare, especialmente, aunque parezca injustificada la relación entre un drama histórico y un drama musical como el *Boris Godounoff* y *Macbeth*. Lo maravilloso del genio universal y humano de Shakespeare, si consiste en haber encuadrado en la escena un asunto como *Macbeth*, ha reclamado del autor del *Boris Godounoff* extraordinarias aptitudes y vislumbres geniales para adaptar, asimismo, á la escena musical el primitivo drama de Pouckhine, no destinado á la representación, como hacen notar Ivan Turguenev y Luis Viardot en el prefacio de la traducción francesa. Difícil empeño sería el de comparar el texto del primer poeta nacional ruso con el que ha empleado Moussorgsky. La adaptación de éste es una mera simplificación. Compónese de fragmentos del texto de Pouckhine, y de fragmentos originales del músico. En uno y otro texto, como en la *Celestina* de nuestro clásico Rojas, la prosa y el verso alternan influídos por las necesidades expresivas, método excelente en el cuál los dramaturgos de tiempos de la reina Isabel, *coincidiendo* con nuestro Rojas, dieron el ejemplo, altamente conveniente para el teatro lírico dramático, produciéndose las alternativas de lirismo y de sencilla verdad que las formas superiores comportan, alternativas tan sobriamente expresadas en aquella luminosa tesis de Edgardo Poe en su *Ensayo sobre Hawthorne*.

El primitivo poeta creador y su adaptador el músico, se parecen en que no les preocupa la construcción,

propiamente dicha, del drama, escribiendo más bien ilustraciones de la historia de Boris que una verdadera acción dramática. El asunto del músico se compone de una serie de escenas sin lazo aparente, algo así como una tanda de cuadros que el espectador familiarizado con el asunto comprende perfectamente en todas sus correlaciones. La música funde maravillosamente lo que puede titularse la coherencia de la obra, lo mismo por la unidad de atmósfera que ella promueve, que por la insistencia del tema principal oportunamente empleado, amén de otros *leit motiv* secundarios.

La página de historia que forma el fondo de la obra es lúgubre. Boris Godounoff fué regente efectivo del imperio ruso durante el reinado del zar Feodor, hijo de Ivan el Terrible. Otro hijo de Ivan, Dimitri, desterrado, apareció asesinado á fines del reinado de Feodor. La voz pública acusó á Boris que, gracias á la muerte de Dimitri, fué elegido zar. Murió después de corto y desastroso reinado, en el momento que, revolucionado el pueblo, asienta en el trono á un usurpador que se hacía pasar por el zarevitch Dimitri, salvado milagrosamente. Se ha probado hasta la saciedad que Boris no mandó asesinar á Dimitri. El historiador Kaıamsine, sin embargo, adoptó la opinión popular : Pouchkine y Moussorgski, fundan en el crimen de Boris uno de los principales elementos de interés de la respectiva versión dramática. Poeta y músico no concentraron el interés del drama en la terrible historia del zar Boris. El personaje principal de la obra no es Boris : es el pueblo, todo el pueblo en masa que se agita amenazador, desde el principio hasta el fin. El drama comienza en medio del pueblo amotinado

frente al convento donde se oculta Boris. Y acaba en un desencadenamiento de una muchedumbre revolucionada, á cuyo horrible extremo han arrastrado, preparándolo, dándole toques soberanamente trágicos, los tres primeros actos. El pueblo, el personaje principal, como los héroes mismos, diríase que juega un papel trágicamente pasivo. El usurpador queda en segundo término, y sólo aparece un momento en el desenlace. La fatalidad es la que lo mueve todo y es, realmente, el verdadero resorte de la acción. Esto da al drama no se adivina qué grandeza esquiliana.

Boris Godounoff es la obra más audaz que ha producido la escuela rusa. Á pesar de esta audacia, es la que mejor responde al tipo ideal del drama lírico del cual diera una definición tan lógica y clara, predicando con la teoría y con el ejemplo, como crítico y compositor de alto vuelo, César Cui, en su libro *La Musique en Russie.* En ninguna obra como en *Boris Godounoff* son de notar las diferencias fundamentales de la teoría de la escuela rusa y el sistema efectivo de Wagner, especialmente en la *Tetralogía.*

En la partitura del autor ruso no aparecen las divisiones de la ópera tradicional, ni la ordenación característica de los dramas de Wagner. En el autor ruso todo es abrupto, directo, rápido y sencillo en conveniente medida. La inflexión musical del canto, la sugestión de ambiente y de movimiento, contenida, aparte de otras complejidades, en el acompañamiento, éstos son los únicos elementos que emplea al artista. No divaga jamás ni en el comentario musical, ni en la preparación. Como preludio de la ópera, bastan una veintena de compases, durante los cuales se oye el

tema de una canción. La acción empieza; los períodos del texto sucédense sin interrupcción, y al final de las escenas ó de los actos, terminado el diálogo, cesa la orquesta sin un comentario y como despreciando la más trivial fórmula de conclusión. Diríase que la música es puramente pantomímica si no fuese tan significativa y no tomase, de repente, vuelos de prodigiosa magnificencia, especialmente en las escenas corales, de la cual no pueden dar idea la palabra ni el comentario crítico más entusiasta. Tal es su fuerza y su suprema belleza.

El recitativo de Moussorgski es hijo directo del *Convidado de piedra*, de Dargomyjski. Es melódico también, en el sentido amplio del término. La melodía de toda la ópera es franca y bien acusada en sus múltiples manifestaciones, ora en las partes orales, ora en los lirismos y en los coros. En algunos casos es autónoma, flúida, sugerida más bien que enunciada. Toma en ocasiones un carácter amplio y cantante, cuando expresa momentos de profunda emoción. En suma, la unidad de la obra no proviene solamente de ese procedimiento de insistencias y persistencias de frases determinadas, sino de la portentosa diversidad que funde todos los detalles hacia un centro ideal de emoción avasalladora. El *Boris Godounoff* es una obra que puede competir con las más grandes. Una obra maestra.

El título exacto de la edición original de la obra de Moussorgski, es este : « *Boris Godounoff*, ópera en cuatro actos y un prólogo. — Reducción completa para piano y canto, comprendidas las escenas *no destinadas* á la representación teatral ». Fué publicada

á fines de 1875 ó principios de 1876. Aquí, en estas mismas páginas, publiqué todos los detalles biográficos relativos á la personalidad de ese músico extraordinario. No tengo necesidad de repetirlos. Sólo diré, para terminar, que el *Boris Godounoff*, en su forma integral, es de proporciones excepcionales. La publicación de su drama *Les Dynastes*, « destinado únicamente á la representación mental », ha hecho avanzar al escritor inglés Tomás Hardy esta idea : « La representación mental será, quizá, un día, reservada á todo drama basado en algo más que en los comunes detalles de la vida contemporánea y frívola ». Como Moussorgski no indicó en su partitura qué partes debían suprimirse, caso de representarse su obra, ocurre pensar si como realista seguro de la propiedad de su música, llena de evocaciones tan directas; si consciente de las imperfecciones inherentes á toda representación, habría suscrito ó no cualquiera teoría análoga á la del escritor inglés.

(Mayo, 1909.)

CIEN AÑOS HA

Cerráronse de repente las puertas del viejo coliseo. Aquella noche (19 de marzo), como noche de cuaresma, representábase *El Sedecias, ó sea La destrucción de Jerusalén por Nabucodonosor* — según rezaba el cartel — oratorio de Mayr, un « último romano » de la buena escuela italiana. Por las tablas del clásico escenario lírico habían pasado durante aquella temporada, excitando las aficiones del público barcelonés á la ópera, *Gli Orazzj e Curiazzj*, ópera seria, letra de Segrafi, y música de Cimarosa (y después de las *seriedades* de aquellos romanos que, por cierto, no eran de pega), *La prova degli Orazzj e Curiazzj*, la farsa nueva (la bromita á la que eran tan aficionados nuestros tatarabuelos) de Gnecco, una especie de Lecocq de aquellos tiempos, y otra farsa de Farinelli (no el Carlos Broschi que llegó á valido cantando arias para curar

melancolías reales), intitulada *Un effetto naturale...*

Cerráronse las puertas del viejo coliseo cortando sin contemplaciones los *vocalizzi* de aquellas gargantas privilegiadas, las Paretto, las Pasini y los Titta Rufo de entonces, la Elisa Fenzi, la Annetta Nava Aliprandi, la Carolina Costa y la Luigia Fineschi, que se llamaban modestamente *bufas*, y que debían de cobrar por representación algunas miserables pesetillas.

Eran tiempos difíciles aquellos, como nosotros no los hemos conocido. Los reyes de España allá en extraño suelo, jugándose á cara ó cruz la corona ; el invasor arrimando al ascua toda una monarquía ; la nación, levantándose al santo grito de independencia... Presentíase la tragedia, y la tragedia llegó; y la hecatombe, la ferocidad, la desolación y el exterminio fueron su horrible séquito.

No estaban para músicas ni para bufas ni bufos los tiempos. Así lo comprendió aquel buenazo de Carnicer, que habiendo asistido al entierro de su maestro Carlos Baguer (días antes de cerrarse el teatro), y hallándose Barcelona bajo el poder de las tropas francesas; siéndole insoportable la permanencia en la capital, puso pies en polvorosa (que para que la imagen resultase los pondría, simplemente, en el camarote de un barco), trasladóse á Mahón el 2 de junio de 1808 (todo el mundo recuerda lo que pasó casi horas después de esta fecha, que merece consignarse por lo que influyó el trágico evento en el porvenir artístico de Carnicer.)

Era hijo Carnicer de un sastre de Tárrega, que había tenido en dos matrimonios 27 hijos en junto, por cuyo motivo obtuvo cierto honorífico título, resabio de

antiguas leyes romanas, amén de la gratificación que le otorgó la Sociedad Económica del País de Urgel, por un reloj de sobremesa en el que dió ingeniosa muestra de su talento para la música aplicada á la mecánica.

Carnicer y Batlle, hijo del ingenioso sastre, continuaba allá por las Islas Baleares establecido como leccionista de piano ó canto. Trabó relaciones amistosas con un sabio alemán, Carlos Ernesto Cook, discípulo de piano que fué de Mozart, y maestro de Física y Química de Orfila, decano que fué de la Facultad de Medicina de París. No hay que decir lo bien que aprovecharía Carnicer el trato intelectual con persona de tal valía, aparte de lo que le sirvió para su carrera el que contrajo con el maestro siciliano Russo, padre de aquel Miguel Ángel *enfant prodige*, que tanto estimularon, andando los tiempos, Liszt y Chopin.

Como no hay daños ni calamidades que cien años duren, mejoraron de momento aquellos tiempos difíciles y terribles que caracterizan la fecha del año ocho, aunque estaba de Dios que recrudecerían con idéntica saña fratricida, desastres y derrumbamientos de todo género, durante todo aquel tristísimo siglo pasado.

Mientras se deslizaba aquel paréntesis de calma relativa, y sintiendo el pueblo barcelonés nostalgias de sus decididas aficiones á las fiestas musicales, en 1815 fué encargado Carnicer, reintegrado á Barcelona, de dirigir los grandes conciertos que se ejecutaron en el salón del Palau con el objeto de erigir con sus productos un monumento á la memoria de los mártires agarrotados ó ahorcados por los franceses. Si aquel

propósito patriótico no pudo lograrse por entonces, como tampoco ha podido lograrse ahora por las mezquindades y futilidades de siempre, en cambio sirvió para que quedase designado Carnicer como músico de mérito y el primero en su clase para dirigir, no sólo los conciertos del Palau, sino los que el capitán general Castaños dió en su palacio en la Cuaresma de 1816.

Á aquel espíritu barcelonés de los primeros años del siglo, que rectifica vías y calles, y que para formar la actual plaza de la Constitución, inutiliza, pegándole fuego, la iglesia de San Jaime, corresponde el deseo de poner su teatro al nivel de los más afamados de Italia. Publícanse opúsculos y más opúsculos para arbitrar los medios más oportunos. En 1815 un ministro de la Audiencia de Barcelona abrió por medio del *Diario* una suscripción pública para reunir la cantidad necesaria y formar una sociedad sin mezquinas miras de negocio. En pocos días se colocaron 290 acciones de mil reales cada una, cerrándose la suscripción « por no ser necesario mayor desembolso para plantear la reforma ». Bajo la presidencia del general Castaños se formó una Junta que, en virtud de las facultades de que estaba revestida, comisionó á don José Viguer y á don Ramón Carnicer para que se dirigiesen á Italia con amplios poderes. Contrataron al *signor Pietro Generali,* uno de los maestros compositores más afamados y de gran prestigio « para subordinar la orquesta». Trajeron, también, como pintores, á los hermanos Lucini, padre y tío del famoso don Eusebio, al primer tenor signor Monelli, á la Antonietta Mosca, á la Mariana Rossi, á Marco Bordogni etc. El anuncio y la fecha de esta inauguración,

decían : « Martes 29 de Agosto de 1815 — Teatro — Hoy por la primera vez que tiene (*sic*) el honor de presentarse á este benigno público la compañía italiana de ópera, dará principio con la ópera bufa titulada : *Italiana en Argel*, adornada de su correspondiente teatro. — Á las seis y media ».

Abriéronse de par en par las puertas del viejo coliseo, remozado, con una orquesta prestigiosa y subyugada por la batuta de Generali, con un personal adiestrado por el maestro *al cembalo*, Raimondo Carnicer, con una escenografía superior, como de los hermanos Lucini... y entre las *bufas* que aparecieron aquella noche en el palco del teatro de Santa Cruz, « la Antonia Mosca », — dice un opusculista coetáneo, — « aquella que por conquistar todas las voluntades, llegó á subyugar la del propio Rossini ».

Il avait alors pour maîtresse — dice Blaze de Bury — *une ravissante créature*, la M..., *cantatrice bouffe très connue, et que pour sa vivacité, ses airs mignons et sa pétulance, on appellait* « *la mouche de Venise* ». Con esa *cantárida* entró en Barcelona Rossini. ¡ Si sería terrible el revulsivo aplicado á los barceloneses por la « mosca de Venecia » !

Tranquilamente ocupó Carnicer su cargo de maestro al *cembalo*, estrenando sus óperas *Adela de Lusignano* (Mayo 1819), *Elena y Constantino* (1821), *Don Giovanni Tenorio* (1822), hasta el año de 1827. Habiendo oído Fernando VII en Madrid una de las óperas de Carnicer, y preguntado á un fraile el nombre de su autor, como se le contestara que era *un negro*, en las tres veces que formulara la misma pregunta, repuso airado : — « *Negro ó blanco*, decidme quién es, y sea

quien fuere venga á Madrid ». Comunicada al buen Carnicer la orden del soberano, contestó que no podía acceder á ello por tener firmado un contrato por cuatro años, y no podía honradamente faltar á su palabra. Enterado el rey mandó disposiciones al gobernador de la capital catalana, ordenando, que, « pues Carnicer *es necesario* para la formación de la compañía de ópera, y *como español* está sujeto á las mismas leyes y privilegios de estos teatros, etc. », dispusiera una diligencia acelerada con la cual se trasladase « inmediatamente » Carnicer con su familia y equipaje á Madrid, y « que fuese conducido como preso de Estado ». Manda quien manda, y el pobre Carnicer no tuvo más remedio que tomar, por tránsitos de justicia, el camino de Madrid.

(Junio, 1908.)

RIMSKY-KORSAKOW

De aquella brillante falange de músicos rusos, llamada honrosa é históricamente *Los Cinco*, desaparecieron, ha tiempo, Moussorgsky y Borodine; acaba de morir, ahora, Rimsky-Korsakow, y sólo sobreviven, afortunadamente, César Cui y Mily Balakirew.

Nicolás-Andréiévitch Rimsky-Korsakow, muerto súbitamente á la mañana siguiente de la gran victoria alcanzada por la escuela rusa en París, en plena serie de representaciones de su ópera *Sniégourotchka* (*La hija de nieve*), que han coincidido con el *Boris Godounoff* de Moussorgski, nació el 18 de marzo de 1844 en Tiekwin. Sirvió en la marina rusa, é hizo dos veces un viaje alrededor del mundo. Su actividad musical fué continua, útil y fecunda. Ferviente, además, porque después de asistir al entierro de sus dos mejores amigos, Moussorgski y Borodine, recogió piadosamente sus

obras, terminó las que estaban comenzadas, revisó las que no pudo corregir su autor, haciéndolas representar con esmero, como herencia sagrada del arte de la patria. ¡ Bello y conmovedor espectáculo, que todo el mundo ha presenciado en París á raíz del estreno del *Boris Godounoff* !

Deseoso y ávido de difundir la buena semilla, dirigió con tan alta competencia como celo la Escuela musical gratuita de San Petersbugro, enseñó la composición y la instrumentación en el Conservatorio de la propia ciudad, siéndole concedido en 1896 el honor de festejar sus bodas de plata de profesorado. Ensayóse con notable vigor y gracia en casi todos los géneros, mostrándose talentudo y hombre de ciencia en todo. Como musicógrafo, abordó la historia y la arqueología musical, siendo de notar en esta especialidad sus colecciones de *folk-lore* musical, llamadas, sin duda, á sobrevivirle, con igual derecho que sus obras lírico-dramáticas y sinfónicas.

Un periodista francés describe en estos términos al compositor ruso : « Todo el mundo le ha visto en París, durante el año pasado, casi tan alto y tan flaco como nuestro Rameau; pero con una expresión bien distinta en aquellos ojos redondeados, que á través de las gafas os miran, si fatigosamente, con cierta ingénita bondad, con aquella barba gris, de aspecto monacal, aquel accionar á la vez seco y lleno de encogimiento, como hombre enemigo de exhibiciones y afectamientos. Era todo un señor, pero un señor ruso, fiero en su nobleza nada cortesana, dotado de un corazón paternal que, una vez establecida la simpatía, distendíase en confianza y en una especie de bienhe-

chora y regocijada efusión : porque este hombre tan fiel á todos sus deberes poseía, en cambio, la paz interior, aquella paz privilegio de las conciencias sin reproche. Era un alma noble y pura y, naturalmente, incapaz de mentir. Bien se vió el año pasado, cuando el organizador de los conciertos le rogó fuese á saludar en su palco á algunas Altezas, á quienes las ovaciones del público parisiense movieron á desear conocer á su compatriota. Él se excusó con la mayor tranquilidad del mundo. Bien se vió, también, cuando habiendo ido á oír *Pelléas et Mélisande*, confesó que la música le interesaba mucho, por más que le pareciese bastante extraña é inexplicable. Nada más natural, y semejante juicio ¿no es, en verdad, más halagador que tales ó cuales adhesiones ruidosas, seguidas, casi siempre, según los azares de los resquemores profesionales ó los consejos interesados, de cómicas apostasías? ¡ Cuánto ganaría, ciertamente, la opinión francesa, mostrándose más tranquila y, sobre todo, más sincera ! »

Su labor, es, verdaderamente, prodigiosa. Dió al teatro su ópera *La Pstiovitana* antes de cumplir treinta años, en la cual se dibujó prematuramente el carácter de toda su música, viva, animada, llena de líricos arranques y de *maestría* en el arte de tratar las masas corales. Á esta obra siguió la *Noche de Mayo*, ópera de medio carácter, basada sobre un cuento de Gogol. Abordó, después, las regiones encantadas del mito y la fantasía en la deliciosa *Snégowrotchtia*, recién representada con grandes aplausos en el teatro de la Ópera Cómica de París. El compositor ha tratado con incontestable superioridad la deliciosa leyenda de esa *Hija de nieve*, que se deshiela bajo los rayos-

del amor. Obra de poeta místico, que ha dado formas nuevas á las principales figuras, la heroína y su pastoril enamorado, traducidas en notas llenas de fineza y de encanto. El tercer acto, que no tiene precedentes en ninguna obra, es una cosa verdaderamente perfecta.

Y después de estas obras lírico-dramáticas, las creaciones intituladas *Mlada*, la *Noche de Navidad*, inspirada en otro cuento de Gogol, el *Czar Sultán*; y los poemas sinfónicos la *Sinfonietta*, la *ouverture* sobre temas rusos, la *ouverture* en estilo religioso, la *fantasía* sobre melodías de Servia, el *Cuento de Hadas*, la *suite Scheherezada*, la tercera *Sinfonía*, los poemas *Sadko* y *Antar* : y no cabe olvidar sus deliciosos *lieder*, donde se muestra gran pintor lírico de misteriosas bellezas de la naturaleza, sus conciertos, sus composiciones para piano, etc., y, en fin, toda esa lista de productividad que bien detallan todos los diccionarios conocidos, y que cada uno puede reconstituir de conformidad con sus gustos y aficiones. Toda esa productividad, no sólo avalorada por una técnica superior, sino por el elemento popular que la realza y encumbra constantemente, posee, á mi entender, un mérito excepcional : el autor no se abstrae en ninguna clase de especulaciones filosóficas ni se cura del presuntuoso simbolismo, aunque colocado en una época difícil, difícil porque, precisamente, supo resistir las influencias wagnerianas, que han avasallado á la gran mayoría de los compositores, desencauzando sus dotes naturales, desorientadas y bastardeadas.

El compositor ruso no rebasó, jamás, los límites naturales de la música; fué nuevo, porque buscó la

novedad fuera de la pretendida moral ó del símbolo, que necesita intérprete para traducirlo : fué nuevo, después de las abstracciones de un pretendido clasicismo y de un modernismo más risible que musical, porque le devolvió á la música lo que forma el encanto y el arrobamiento del que escucha con los oídos del alma; las melodías vigorosas y los ritmos llenos de atractivo, coloreado todo por la vibración caliente, comunicativa, evocadora, que sugiere y provoca sabores de cosas, toda una gama de sonoridades sólo entrevistas por un artista de genio.

Y puesto que con la muerte de Rimski-Korsakow ha llegado la hora de las alabanzas, ¿por qué no nos ha de ser dado oír *Mlada*, la *Noche de Navidad* ó el *Czar Sultán*? ¿Estaremos condenados, eternamente, á oír en nuestros teatros al prodigio de *voz bonita* puesto al servicio de las consabidas óperas-nonadas de siempre?

(Agosto, 1908.)

BIZET INTIMO

Dos cartas recién publicadas del malogrado autor de *Carmen*, dirigidas á su madre política la señora Fromental-Halévy, una recalcitrante enemiga de Wagner y de sus tendencias, acentúan con vigoroso trazo las líneas simpáticas de la personalidad moral y artística de su autor. Escritas al descuido y en el seno de la intimidad, no excusan la garbosidad del estilo, el *humour*, la apreciación justa ni la salida de talento ingeniosa.

¿Qué pensaba de Wagner? « Wagner no será jamás mi amigo : le tengo en muy mediocre estima; pero no puedo olvidar las delicias inmensas que debo á su genio innovador. El encanto de su música es indecible, inexpresable. ¡ Es la voluptuosidad, la ternura, el amor !... Los alemanes, que ¡ ay de mí ! nos aventajan en cuestión de música, han comprendido que Wagner

es una de sus columnas sólidas, y que el espíritu alemán del siglo XIX se ha encarnado en este hombre... El desprecio es una de las crueldades que pueden afligir la vida de un artista.

« Felizmente para Wagner, posee un orgullo tan insolente que la crítica pretenderá en vano herirle en el corazón — admitiendo que le tenga, lo cual dudo... El nombre de Beethoven no puede pronunciarse al lado de Wagner. ¡ Beethoven no es un hombre; es un Dios ! — como Shakespeare, como Homero, como Miguel Ángel. Escójase al público más inteligente, hágasele oír la página más grande que posee nuestro arte, la *Novena Sinfonía*; no comprenderá nada. La experiencia hecha, y reiterada todos los años, produce idéntico resultado. Solamente con una diferencia : que Beethoven murió ha cincuenta años » (Bizet escribía esto en 1871) «y es moda creer que su obra es bella. Así Wagner. Su música no es la música del porvenir — lo que no quiere decir nada — sino la música de todos los tiempos, porque es simplemente admirable... Á todo esto, voy notando que usted no queda convencida. Lo cierto es que no es usted la única. Voltaire no entendía á Shakespeare, prevenido por las *convenciones*, que á su entender eran la verdad... Pero tenga usted bien entendido que, si, á pesar de mi admiración por Wagner, entrase yo en sospechas de imitarle, no escribiría una sola nota en toda mi vida. *Imitar* es de tontos de capirote. Vale más escribir cosas malas originales conforme á los gustos de uno que no á los de los otros. Además, que si el modelo es bello, tanto más ridícula resulta la imitación. Se ha pretendido imitar á Miguel Ángel, á Shakespeare y á Beethoven, y sabe Dios

los horrores que ha producido la ferocidad de imitar. »

¿No resulta retratada de cuerpo entero la personalidad artística de Bizet? Si los párrafos que acabo de transcribir demuestran el carácter del artista, los siguientes nos dan idea de la probidad del hombre y del concepto justo que le merecían los artistas de su tiempo. « No estoy descorazonado. « (Escribía esto después de componer *Namouna*, representada luego con el título de *Djamileh*, ópera que había de darle tantos disgustos) ». Si veía que alguno de mis contemporáneos me sobrepujaba, me conmovería, os lo confieso. Pero marchando poco á poco, y hasta con penas, creo que me sostendría sin caer de bruces. No me preocupa Wagner, porque está por encima de todos los vivientes. No me espantan los hombres que, por decirlo así, han terminado su carrera. Descontando á Wagner, gozan justamente la situación merecida á sus talentos, Verdi y Gounod. Víctor Massé se *academiza* de algún tiempo á esta parte. (De paso le confesaré que creo muy poco en las Academias, y nada, absolutamente nada, en la Legión de honor. Esas instituciones no han ilustrado á nadie: por lo contrario, las ilustradas han sido ellas, merced al talento de los que les han prestado el esplendor de sus nombres. Todo esto ha tenido su razón de ser, pero el juego ha acabado por fatigar. Las Academias no tropiezan siempre con personas como Halévy, y la Legión de honor es una pura ridiculez. En música, los X..., los Y..., han acabado por destruir los prestigios que tuvo un tiempo esa institución demasiado imperial). Cierro el paréntesis y continúo. Thomas escribirá quizá todavía un *Hamlet*, y lo deseo por él. Pero es difícil que

aumente ó modifique su situación. Vamos á entrar en juego. Somos cuatro ó cinco, no más, y hay un puesto para todos. No es que yo desprecie y tenga en menos el teatro, recordando como recuerdo mis tres obras en preparación ». (*Namouna*, *Grisélidis* y la música que componía, entonces, para la *Arlésienne*, de Daudet). « Pero me cautiva como no es decible la sinfonía, que es al teatro lo que el retrato al decorado... Mas, ahora, va usted á oírme : voy á armar una escandalera porque esto me proporciona cartitas muy cariñosas... á pesar de que no deja usted convencerse. Me habla usted de *La Dame blanche*, de *Les Mousquetaires*.¡ Oh *La Dame blanche* ! Oiga usted. Expresaba yo un día ante Halévy mis teorías, un poco subversivas, sobre la tal ópera. « Es una ópera detestable » — decía yo : — « sin »talento, sin ideas, sin chispa de ninguna clase ni »inspiración melódica; una ópera estúpida y más »que estúpida... ». Halévy, mirándome de hito en hito, díjome con fina sonrisa (tengo un testigo del hecho) : — « En efecto, sí, tienes razón : es un hecho »incomprensible : la obra no vale nada, ¡ *pero no »conviene decirlo* !... »

»Tenía razón. No conviene decir entre nosotros, gentes inteligentes, que esta obra *prudhomesca* es mala, divertida tan sólo para los horteras, las nodrizas y los porteros. Podemos decir que es malo, rematadamente malo, Paul de Kock, Signol, el Imperio, todo, ¡ todo !, pero no *La Dame blanche*. Reflexionad, ahora, sobre la verdad de tomo y lomo, muy ignorada, que quiero someter á vuestro juicio. En arte (música, pintura, escultura, sobre todo), lo mismo que en literatura, lo que priva es el *talento*, no la *idea*. El público

(hablo de las gentes inteligentes, lo restante no existe, esta es mi democracia) no comprende la *idea* hasta *más tarde.* Para llegar á ese *más tarde,* es preciso que el talento del artista, en forma amable, allane el camino á fin de que no se rechace su obra desde el primer día. Así Auber, que tenía mucho talento y pocas ideas, era comprendido en seguida, en tanto que no se entendía á Berlioz, porque tenía genio sin ningún talento. Jamás se soportará un libro mal escrito, aunque sea notable por la idea, mientras que se elevará á las nubes una nonada, una bagatela, con tal de que la forma sea clara y límpida. No habléis de ciencia á un músico : lo que usted llama « la música sabia » no es en suma más que una cosa desgarbadamente hecha. (Hablo en general). Mozart y Rossini tenían el talento más prodigioso que pueda imaginarse : cuando se sintieron inspirados, crearon *Don Juan, La flauta encantada, El Barbero de Sevilla, Guillermo Tell* (un poco envejecido) : empleando sólo su talento produjeron sus fastidiosas sinfonías *Semíramis,* casi todo el *Otello,* etc., y el público creyó, durante mucho tiempo, que las tales partituras (hoy no puede tragarlas) eran el *non plus ultra* de la idea. Cuando decía yo, ha quince años : *Safo* y los coros de *Ulises* son obras maestras, me trataron de loco. Tenía razón, entonces, y la tengo ahora. Solamente que parezco destinado á tener razón algunos años demasiado pronto. Desde luego no vaya usted á tratarme de sectario. Soy ecléctico.

« Lo bello, es decir, el consorcio de la idea y de la forma, es siempre bello. *La Juive* », y es claro que decía esto por agradecimiento, « *Los Hugonotes,* salvo el primer acto, los dos primeros de *Guillermo Tell, La*

Traviata, no perderán nada (?) con el tiempo, antes todo lo contrario... En cuanto al público propiamente dicho, no tiene opinión. Se le dice que Miguel Ángel es un Dios, y lo cree porque se lo habéis dicho, aunque es incapaz de comprenderlo. Penetrad en el fondo de las conciencias, y notaréis el fastidio que producen á los botarates Homero, Fidias, Dante, Miguel Ángel, Cervantes, Shakespeare, Beethoven : no se atreven á protestar contra esas verdades reconocidas, pero se vengan poniendo reparos á las verdades no reconocidas. ¡ Vuelva usted á leer la carta de Scudery sobre el *Cid* ! Siempre la misma historia. ¡ El artista sólo se halla en su justo centro *cien años* después de su muerte ! Es triste. ¡ No ! Es estúpido », y cruel, pudo añadir el malogrado Bizet, que había de experimentar en cabeza propia la estupidez y crueldad de lo que afirmo ¡ quizá con verdadero presentimiento !

(Noviembre, 1908.)

OTRO MAESTRO DE MOZART

Después de unos y otros estudios, que parecían definitivos por agotamiento del tema, la crítica histórica halla, todavía, materia rectificable en la documentación de aquella asombrosa personalidad artística que se llamó Mozart. Los señores T. de Wyzewa y de Saint-Foix han dicho algo nuevo, aunque parezca raro, sobre el autor del *Don Juan*, algo relacionado con la formación de su incomparable genio, algo, en fin, que, más que una sospecha, da la seguridad de otro desconocido maestro de Mozart escapado á la curiosidad é indigaciones de todos los biógrafos. Bajo el título de *Un Maestro de Mozart* publican dichos señores en el boletín de noviembre de la Sociedad Internacional de Música (Leipzig, Breitkopf & Härtel) un substancioso estudio que merece ser conocido.

Creen los autores del estudio en cuestión, que al lado

de los maestros bien conocidos de Mozart, Cristián Bach y Miguel Haydn, debe colocarse á Juan Schobert: creen más, que la influencia de ese tercer maestro fué más persistente porque fecundó y nutrió las corrientes vivas del genio mozariano, acentuando, á la vez, las ideas estéticas y el sistema de su estilo, no sólo en la personalidad del escolar, sino en la del creador hasta llegar al termino de su carrera.

Las pacientes investigaciones de los dos críticos, proseguidas buen golpe de años, si no han disipado del todo las brumas que rodean al desconocido personaje, les han permitido afirmar con la documentación necesaria (los escritos de Grimm y la misma correspondencia de Mozart padre é hijo), que el Juan Schobert, de la Silesia, según Grimm, debió de nacer por los años de 1740. Estudió, probablemente, en Breslau, porque en la Biblioteca se conserva el manuscrito, al parecer autógrafo, de un *Divertimento*, que aparece en la primera Sonata de la op. I, publicada á poco de su llegada á París, donde, en 1761 ó en 1762, obtiene el cargo de clavecinista del Príncipe de Conti. Domiciliado en París, casado con una francesa, Isabel Pauline, introdujo en la música francesa de clave invenciones y más invenciones, cuyas huellas aparecen en las primeras obras de Mozart. Prosigue con actividad y brillantez su carrera en París, donde se editan muchas de sus obras, y la poco afortunada representación de *Le Garde-Chasse et le Braconnier*, no se deja sentir en su carrera como un contratiempo de funesto agüero. El día de San Luis (25 de agosto de 1767) muere en la flor de la edad por haber comido setas venenosas, y queda sensiblemente interrumpida aquella

obra, que, por considerable y producida en tan breve lapso de tiempo, era promesa segura de gloriosos acrecentamientos. Esa productividad sólo consta de composiciones para clave, y acusa tales tendencias de fondo y forma; aparece, además, preocupada por modo tan genial en el refuerzo del acompañamiento de orquesta, que le dan superioridad sobre muchas composiciones similares de su época.

Mozart conoció esa productividad y se impregnó, apasionadamente, del estilo de Schobert, durante sus dos estancias en París, la primera en 1763 y la segunda en 1778. Las cartas de Mozart nos instruyen precisamente, como es sabido, acerca del crédito que, á su entender, merecían las obras de Schobert, proponiéndolas para el estudio á sus discípulos, estudiándolas él mismo y ejecutándolas frecuentemente, introduciéndolas, además, en el repertorio de sus « sonatas difíciles ». Á Schobert pertenece la importancia melódica que adquiere el minueto, y á las ampliaciones de Mozart ha de atribuirse la concepción de este género de composiciones como un canto, que tiene significado propio y, á veces, como un *andante* expresivo, colocado entre dos movimientos más rápidos. Puede asegurarse en términos generales, que á Schobert debe Mozart aquel elemento de pasión romántico, que alterna en toda su maravillosa producción con la gracia, toda clásica, reveladora ésta de las influencias de Cristián Bach y de Miguel Haydn. Esos ímpetus de fiebre de Mozart, que ora se inician y desaparecen súbitamente, ora persisten en composiciones enteras, en especial en las de tonalidad menor : esos *raptus* de inspiración romántica, provienen todos de Schobert, quien si no

dió el modelo á su sucesor, le indicó el camino inexplorado que convenía seguir.

¿De quién derivan sino del malogrado Schobert, aquellos arrebatos de inspiración mozariana, que transforman una idea primitiva, sencilla, juguetona, graciosa, en un canto impregnado de ternura ó de dolor?

Quien quiera darse cuenta de la originalidad del arte de Schobert, de su admirable potencia de genio inventivo, á falta de ediciones originales de sus obras, tiene á mano las que Méreaux reeditó en su serie de clavecinistas.

Las investigaciones de los señores de Wyzewa y de Saint-Foix, indujéronles á examinar y compulsar obras de aquella época catalogadas como pertenecientes á Mozart, á pesar de que su padre, Leopoldo Mozart, no las menciona, él que recogería avaricioso los más insignificantes ensayos del prodigioso niño, á pesar de que Mozart mismo tampoco diga nada en sus cartas. Es más : determinadas obras catalogadas como composiciones de Mozart, y aun manuscritas de su propio puño y letra, sólo le pertenecen en parte : « el niño prodigioso se ha asimilado, á su manera, la idea original de su modelo ».

El hecho es curioso y, por cierto, no aislado; puesto que se repite en el período de producción de aquella infancia maravillosa. Estudios como los que acaban de realizar los dos conspicuos críticos citados manifiestan por modo admirable, el trabajo fecundo y obstinado que nutrió el genio de Mozart para conquistar la soberanía de su inspiración.

Es ya un hecho comprobado la eliminación del catálogo mozariano de algunas composiciones atribuídas,

apresudaramente, á quien ensayaba asimilarse á un autor favorito ó simplemente copiaba, como, por ejemplo, aquella sinfonía de *Abel*, atribuída á Mozart, quien la copió, simplemente, como ejercicio de estudio y para su uso particular.

Nada de todo esto constituye una pérdida para la obra general de Mozart. Todo lo contrario. Conocer el génesis de su inspiración y su desenvolvimiento; conocer la esencia misma de su originalidad, es un beneficio inapreciable y definitivo, una enseñanza fecunda. No se nace con el genio infuso, cree el vulgo y cree bien. Cierto, ni aun poseyendo el genio maravilloso de Mozart.

Y bueno fuera que la musicografía sacase del olvido la obra de ese malogrado y desconocido Juan Schobert, como ha sacado la de Rust y la de Stamitz, tan importantes para conocer los orígenes de la sonata y la sinfonía.

(Enero, 1909.)

TINEL SUCESOR DE GEVAERT

Los belgas saben sortear, cumplida y acertadamente, los trances difíciles. Doble trance difícil, por lo doloroso, era la muerte del ilustre Gevaert, y gravísimo, porque resultaba expuesto á lamentables equivocaciones, hallar entre los artistas de su nación, una persona de talla digna de sucederle en la dirección del Conservatorio de Bruselas, institución verdaderamente modelo. El mismo Gevaert había designado á Edgardo Tinel, el autor ilustre de *Franciscus*, *Santa Godeliva*, inspector de las escuelas de música del reino, y director en funciones de la Escuela de Música de Malinas. Había candidatos que estaban á la altura de merecedores de la sucesión, Emilio Mathien, director del Conservatorio de Gante, autor de *Riquilda* y *La infancia de Roland*; Gustavo Huberti, profesor de armonía del Conservatorio de Bruselas; Saint-Josse,

músico serio y aplaudido sinfonista; y el mismo Pablo Gilson, á pesar de su juventud é inexperiencia en la educación de un centro docente de tal importancia. El gobierno belga se ha ceñido estrictamente á cumplir el deseo del insigne Gervaert : el autor de *Santa Godeliva* ha sido nombrado director del Conservatorio de Bruselas, y la inspección que ha dejado vacante ha sido otorgada á Pablo Gilson. El doble nombramiento ha merecido las congratulaciones de todos. Por esto decía yo al empezar, que los belgas saben sortear los trances difíciles. Sea dicho en su elogio.

La hora de los honores ya la había anticipado Europa toda, concediendo al Mentor musical moderno el acatamiento y la admirativa veneración que le tributaban propios y extraños. El primer concurso que el maestro Tinel dirigirá en calidad de nuevo director del Conservatorio, será un digno tributo rendido á la memoria de Gevaert. Formarán el programa, la *Sinfonía heroica,* de Beethoven, y tres obras de Gevaert, *Les adieux á la Mer,* coro para voces de mujeres, *l'arioso* de *Quentin Durward* y la cantata *Van Artevelde.*

Más honores. En una de las últimas sesiones de la Academia Real de Bellas Artes de Bélgica, se ha propuesto rendir un homenaje especial á la memoria de Gevaert : que sin aguardar los diez años de plazo instituídos reglamentariamente, se coloque, inmediatamente, el busto del maestro en el salón de sesiones. Al abrir la sesión, el maestro Edgardo Tinel tributó á Gevaert el sincero y entusiasta homenaje que extractamos con gusto para que lo conozcan nuestros benévolos lectores, expresado en estos términos :

« Con Gevaert desaparece una de las más encum-

bradas figuras que han honrado al arte, á la ciencia, á la historia y á la misma humanidad. Era el apóstol fiel y ferviente del arte, y todo el universo sabe cómo respetaba á los grandes maestros, y el culto ardiente y celoso que les tributaba. Había sondeado la ciencia musical hasta sus más recónditas profundidades : sus estudios sobre Aristóteles y sobre las cuestiones más abstrusas de acústica y de los fenómenos auditivos eran regueros de luz proyectados sobre las inteligencias de los que le seguían paso á paso en su labor fecunda docente. Todo lo que alteró la fábula y la leyenda milenaria en hecho de historia musical, él lo renovó y lo reconstituyó, restableciendo la verdad en sus derechos imprescriptibles. Á la manera de Taine, basándose sobre documentos de indiscutible autenticidad, introdujo en la exposición de los hechos el rigor de los procedimientos científicos más objetivos, sin curarse de las consecuencias, á menudo inesperadas, á las que sus procedimientos habían de conducirle.

« Su erudición, que era verdaderamente desconcertadora, no era una traba para que dejasen de manifestarse sus observaciones personales sobre todos los ramos del saber humano. De su palabra diríase que brotaba la luz. Podría afirmarse que era un especialista universal.

» Pero no le bastaban tan diversas y abundantes cualidades. Quiso poseer una, todavía, la más rara, la mas cautivadora, y la obtuvo : la modestia. Vosotros recordáis todos, como yo, con qué conmovedora timidez acogió, ha un año, las cartas de nobleza que, por excepcional favor, el Rey, honrándose á sí mismo, acababa de concederle; y sabéis, también, cuáles

fueron sus disposiciones supremas : unos sencillos funerales, sin discursos, sin flores...

» Aquel que tan bien había hablado de los maestros, no ha querido que hablásemos de él. Inclinemos nuestras cabezas, y respetemos su mandato. »

¡ Qué suerte más extraordinaria ha tenido la nación belga en su institución musical docente ! Basta enunciarla, colocando dos nombres, uno al lado del otro, formulándola así : De Fétis á Gevaert, y de Gevaert á Tinel.

De Fétis á Gevaert. Es el primer período (1833-1871) de esa institución docente belga, caracterizada por el talento del refundidor de la cultura perdida, del musicógrafo autor de la *Historia de la Música,* y para no citar otras obras á cual más importantes, de la *Biografía Universal de los músicos.* Gevaert llena el segundo período (1871-1908) de la institución, caracterizada, asimismo, por el talento, todavía más encumbrado del refundidor, del compositor de más altos vuelos que Fétis, del historiador excepcional y del pedagogo superior de todos los tiempos habidos y por haber. Ambos ilustres institutores alcanzaron el privilegio de ver realizada su obra. Ambos fueron príncipes de la música, no sólo de su país, sino que su influencia se extendió más allá de las fronteras de Bélgica. Con justo derecho merecen ser glorificados dándoles el título de institutores de toda la Europa musical.

Pero ¿quién es capaz de enumerar, ciñéndonos á Gevaert, los servicios que ha realizado en el campo de la práctica del arte? ¿Quién podría reseñar, asimismo, los que ha realizado su acción decisiva en la educación

estética del público? La audición de las grandes partituras de Bach, Haendel, Palestrina, Marcello, Beethoven : la restitución de las obras de Gluch, primero al Conservatorio y en seguida al teatro de la Moneda : la formación de un coro mixto incomparable : la disciplina introducida en la orquesta : su alta intelectualidad : en una palabra, ¿existe, acaso, un solo dominio del arte musical que no haya sino refundido y reintegrado, con aquella su superioridad universalmente reconocida?

La lista de sus obras, forma un contingente tan excepcional que requeriría un libro; comprendería : I, sus obras dramáticas; II, sus composiciones no dramáticas, y III, sus obras literarias. En el segundo grupo habría que colocar *Las glorias de Italia* : el *Nuevo tratado de instrumentación* : el *Curso metódico de orquestación* : *La Música antigua en el canto de la Iglesia latina* : *Los problemas musicales de Aristóteles* : el memorable *Tratado de Armonía*, uno de sus mejores títulos al agradecimiento de la posteridad : *Vers l'Avenir*, canto patriótico, y la *Misa* para voces de niños (1908).

De Gevaert á Tinel, se titulará el período que hoy abre la dirección de este último maestro. El empeño es glorioso. Colocada en manos de Tinel la herencia de sus dos institutores insignes, el mejor ejemplo de su misión futura lo ha de hallar en las fructíferas etapas docentes de sus memorables antecesores.

(Enero, 1909.)

BEETHOVEN EN LAS TABLAS

Ya se han dado otros casos, amén de los que puedan darse, porque eso de las biografías que del dominio natural del libro pasan á las tablas para ser representadas en extracto ó por entero, son muy apreciadas, y aun pueden ser causa de vulgarización como experiencias dirigidas á gentes poco aficionadas á hojear libros.

Recuerdo cuánto le gustaban años atrás al público bonachón los cuadritos de *Goldoni* ó *il piccolo Haydn*, éste extractado de la novela *Consuelo* de George Sand, que el actor Novelli solía intercalar en algunas representaciones. Y recuerdo, también, el desaguisado cometido, no ha mucho, con Chopin, poniéndole en ópera y, lo que es más grave, exornado con su propia música, retazo de aquí y retazo de allá, que para mayor edificación se cantaba y se acompañaba orquestal-

mente, aunque la música no hubiese sido concebida para tales extremos reprobables.

Sí, ya se han dado otros casos como el de Beethoven; y ahí está, sin ir muy lejos, sólo hasta el año 1834, Francisco Luís Berthé, literato y *amateur* de música, que publicó doce *libretti* de óperas francesas, y á continuación el drama lírico *Beethoven*, ilustrados los *libretti* con un prefacio sobre este género de espectáculos, y una disertación « en breves palabras » acerca de la verdadera poesía en el drama lírico, (que, á pesar de la engañosa mención de « breves palabras », consta de 146 largas páginas bien escritas, las cuales se recomiendan por el fino olfato del autor y clara inteligencia musical.)

Represéntase, ahora, en el Odeón de París una pieza, bien acogida por el público, intitulada *Beethoven*, en la que el señor Renato Fauchois, su autor, trata de presentarnos al maestro en su rudeza y heroísmo, en sus sufrimientos de alma y cuerpo (sus desgraciados amores y su sordera), en sus amistades, fervientes y fieles, y en fin, en su muerte misma, rodeado de las nueve musas, evocación simbólica de las nueve Sinfonías. La obra es un poco descosida y desigual en conjunto. Mitigan la fatiga que produce la lectura, que es de la única manera que yo he podido juzgarla, la emoción sincera, los dramatismos de buena ley, y la versificación fácil, espontánea y sentida.

Junto con Beethoven, y esto ya era de esperar, ha entrado en escena la propia música del maestro : no mucha, durante la acción (temas de las sinfonías, bien elegidos para determinadas situaciones), dejándose para los entreactos, como factores de ambiente y

evocadores de ideas, las *ouvertures* de *Coriolan*, *Egmont*, *Léonore* y el *allegretto* de la octava Sinfonía.

Olvidando por unos momentos los revisteros franceses la nueva *chifladura* del *futurismo* y del *actualismo*, que es viejismo de clavo pasado, han dado algunas notas justas y bien observadas. Éstas, desde luego, referentes á la enemiga declarada de Beethoven á la grafomanía epistolar. — « Escribir » — decía — « no reza conmigo : vivo en mis notas, no en los garabatos. Las honradas y buenas gentes ya me conocen, sin necesidad de que yo se lo explique. Contesto en mi mente : cuando quiero trasladarlo al papel, lo más común es que tire la pluma, porque no me hallo en estado de decir lo que siento ni cómo lo siento ».

Justo, y esta es una de las razones porque su correspondencia da una idea poco favorable de su carácter. Cuando sentía la necesidad de hablar amigablemente, cordialmente ó amorosamente con cualquiera, hablaba, pensaba, sentía en aquella su gran mente, y dejaba la pluma en paz. Sólo escribía cuando se sentía encolerizado, cuando tenía necesidad de quejarse, de recriminar ó de reñir. Su verdadero *yo* ha de buscarse en sus conversaciones, en su corazón, y... en sus creaciones. Para juzgarle en conjunto, ha de acudirse á estas manifestaciones. Á ellas han acudido, escribiendo páginas de conmovedora inspiración, Schindler, Wasiliewski, Romain Rolland, sin olvidar aquel conciso y admirable estudio de Taine, *Un tête-à-tête...*

No se debe perder de vista que estaba enfermo, que hacia los veintiocho años quedó sordo, una bendición del cielo, quizá, para los concentrados, pero que convierte en sombríos, desconfiados y misántropos á todos

los hombres víctimas de este accidente, mas victímas inclementes y desdichadas tratándose de un artista. La jaqueca le atenaceaba de continuo : la constante indigestión ennegrecía con horrores todas sus horas, y la hidropesía de que murió, aferróse á su cuerpazo, rindiéndole y aniquilándole. En estas terribles condiciones se puede ser bueno, y él lo fué, aunque no lo pareciese ó fuese excusable que no se manifestase, á menudo, como tal.

Era orgulloso é impresionable. Pretendía que le saludasen los más grandes y los más encopetados, antes de dignarse saludar. Bien conocida es la anécdota de Gœthe y nuestro músico, cuando aquél llegó á Viena. « Ayer », — escribe á Bettina, — « al retirarnos, apareció de repente la familia imperial. Gœthe se soltó de mi brazo como para ponerse en evidencia... Apabullé el sombrero sobre mi cabeza; abotoné mi *paletot*, y héteme, las manos detrás, en medio del montón. En fila, iban pasando príncipes y cortesanos; el duque Rodolfo ha echado mano del sombrero : la emperatriz, antes que á nadie » (á Gœthe) « me ha saludado á mí. Estos señores *me conocen* : ví, con verdadera alegría, que la procesión desfilaba por delante de Gœthe : hallábase éste á mi lado, sombrero en mano y profundamente inclinado... » Es una proeza grosera, no cabe excusa, de la cual se muestra fieramente altivo : considérese que tenía cuarenta y un años, y Gœthe sesenta y dos. Por respeto á la corte imperial y por Gœthe, no, no es de elogiar su inexplicable actitud. Explica esto que Gœthe no estimase poco ni mucho á Beethoven, mostrándose ignorante, á sabiendas quizá, de la valía del músico.

Tenía la manía persecutoria. Se quejaba de todo y de todos : todo el mundo le estafaba y le robaba; todo el mundo le calumniaba. Se necesitaba la paciencia de un santo para ser su amigo, ó para volverlo á ser, como aquel buen Schindler, después de haberle enviado á todos los diablos de todos los infiernos.

El fondo, sin embargo, era bueno. Sus cartas amorosas, líricas, románticas, wertherianas, todo lo que se quiera, entrañan profundo acento de sinceridad que conmueve. Su castidad de alma corre parejas con la de sus amores, ennobleciéndolos siempre. En este punto y en lo huraño, lo mismo que en la grandeza de concepto artístico, tiene grandes analogías con Miguel Ángel. Acosábale la idea del perfeccionamiento : « No es el artista quien os parecerá más grande », — solía exclamar — « sino el hombre que será mejor y más perfecto ». No estimaba mucho á sus hermanos por las cuñadas que le habían dado. En cambio, puso todo su cariño en aquel desalmado sobrino que precipitó su muerte.

Pocas confidencias como artista, pocas disertaciones, y sólo alguna que otra reflexión sobre la música. Esta : « ¿Has oído por allá alguna de nuestras grandes obras? ¡ Grandes ! Es un decir. Al lado de las obras del Todopoderoso todo es pequeño ». Estotra : « No te ciñas á *ejercer* tu arte; *penetra* en su intimidad ». Y esta, que es de oro : « *Las descripciones de una imagen* pertenecen á la pintura; los dominios de la música están más lejos, en otras regiones elevadas : la música superior no evoca ni quiere formas, sino *estados de alma.* »

El autor del *Beethoven* recién representado, pone

en boca de su héroe esta reflexión justa : *Tu m'as courbé, destin, tu ne m'as pas vaincu* !

La correspondencia de Beethoven, en suma, se ha de leer á la par de la biografía de Schindler, ingenua, sencilla, que sitúa y localiza al héroe desarreglado, erizado, inculto, desordenado, moroso, colérico, envuelto en su burda hopalanda, cubierto con un sombrero grasiento é informe, recluído en su cámara de viejo estudiante, mal cuidado y sin curarse de la comodidad, siempre gruñendo contra su cocinera, que no gobierna nada en aquel interior ingobernable. Esa biografía del viejo *famulus*, y esa correspondencia del héroe, cuanto más se lee y más se estudia buscando al hombre, más sojuzga y confunde, más atrae y admira.

Lo que ha dicho recientemente el ilustre Faguet : « Ahora bien; decidme : ¿es acaso útil buscar por estos caminos lo divino y localizar asi lo infinito? Yo os aseguro que no creo en ello. Pero concededme, en cambio, para vergüenza de la humanidad, que es interesante. »

(Abril, 1909.)

ALBÉNIZ

EL HOMBRE

Era lo que se llama un buen muchacho, campechano, jovial, dichero como pocos. Como siempre estaba de broma, y todo el mundo se hallaba bien á su lado, ¿qué tiene de extraño que todos, altos y bajos, le tuteasen con franqueza que no reconocía categorías ni límites?

Era un satisfecho de la vida, lleno de buen humor para reírse de sus amarguras, dotado de fuerzas y de sanidad de temperamento para desafiarla, echándolo todo á buena parte. La vida ni sus combates le preocupaban un bledo, aunque vió de cerca días negros, días de aislamiento y contrariedad, y hasta días de hambre, y no de justicia, sino de algo más nutritivo para alimentar aquel su cuerpo atlético lleno de sangre rica en glóbulos.

Hay hombres grandullones que toda la vida son

niños. Él era un niño atlético, que no pudo desprenderse jamás de los pechos de su nodriza, la inexperiencia, la ilusión, el entusiasmo impulsivo, el ardor por todo y para todo. Ni el joven, ni el hombre hecho y derecho, aventurero siempre, siempre bohemio, pudieron ahogar el fondo de optimismo y candidez que le caracterizaba. Por esto era con todos y con él mismo, pero especialmente con sus colegas, un derrochador de bolsa siempre agujereada. ¡ Cuántos le han explotado su confianza candorosa y su desprendimiento, no sólo en nombre del arte, sino de cualquiera excusa de necesidades imaginarias !

Las anécdotas de su vida formarían un libro tan original como el de Mürger, y yo podría añadir algunas páginas á ese libro. Olvidémoslas ante la tristísima hora, siempre antigua y siempre nueva del ¡ *Muérete y verás* ! ¡ Olvidemos las chacotas que promovieron sus partituras *Henri Clifford* y *Pepita Jiménez,* representadas en el Liceo ! No nos acordemos del desamparo en que se le dejó la noche del *San Antón de la Florida,* tan incivil y desatento que el pobre artista se vió en el trance de tomar la palabra y de dirigirle, al terminar la representación « cuatro frescas bien calientes », que decía él, al público. ¡ *Muérete y verás* ! Ya se ha muerto, y se le ha enterrado y se le ha tributado la merecida conmemoración fúnebre : « puede el baile continuar », como dicen en la zarzuela de marras.

EL ARTISTA

Albéniz fué el artista que más retratos ha dedicado, llamándose discípulo de todos. Todos lo fuímos, más ó menos, sus maestros, y á mí que me tocó serlo durante varias temporadas, no tuve jamás el mal gusto de llamarle mi discípulo, porque temperamentos como el suyo no son enseñables, se traen ellos todo lo que les toca ser, son solamente dirigibles, y esto con cierta mesura, á fin de no contener ni enturbiar jamás el hilito de agua cristalina de su intuición nativa. Esto hacía que nuestras especulaciones sobre puntos de arte, más que lecciones fuesen conversaciones, menos que esto aún, simples charlas de amigos camaradas, más llenas de humorismos que de consejos. — « Tú » — solía decirle con frecuencia, — « estás condenado á escribir siempre el nombre de Gregoria con una ó dos *haches* ». Y él me respondía : — « Y ¿á dónde rediablos podré colocar las dos *haches*? » — « ¡ Qué sé yo ! » — le contestaba, recordándole que un *si bemol doble* no se podía escribir, gráfica ni armónicamente representado en el piano por la nota *la*, aunque aquélla no existiese en el instrumento; que los violines no tenían el *fa* grave que él había puesto en una partitura; que tal instrumento de orquesta era *natural* y tal otro *transpositor*; que la serie de determinados sonidos superpuestos producían éste ú otro acorde, etc.

Notaba yo que cuando se hablaba de estas cosas ó de otros problemas técnicos más intrincados, se preocupaba y ensimismaba extraordinariamente; y como observase que la regla seca y fría no penetraba en su inteligencia, determiné no hablarle jamás de reglas, ni de acordes, ni de resoluciones y demás monsergas técnicas, sino de gusto y de gusto fino é ilustrado, apuntando á encaminar bien, recta é idealmente, aquella intuición musical tan excepcional que él poseía. Con esto, y secundado por la educación sólida, indirecta é inconsciente que le producía la literatura admirable del piano, toda la cual había pasado por sus dedos, nutriéndole la imaginación y el espíritu : — « Fuera reglas » — insistía yo — « y pega fuego á todos los tratados de armonía, de contrapunto, de composición y de organografía instrumental, que no se han escrito para ti, y que á la postre nirvanizarían tu genio nativo ». — « ¡ Fuera reglas ! » — respondía él, — « y cuando tenga necesidad de saberlas para que no me echen en cara mi ignorancia, ¿cómo me arreglaré para saber, siquiera, sus nombres técnicos? » — « Invéntalos; al acorde de séptima de dominante le llamas el acorde de las ondas hertzianas, y á la escala de tonos la bautizas con el nombre de escala de los rayos X ».

Sentía la música por el vehículo de las teclas del piano. No podía sentirla enfrascado en otras especulaciones del alma. De la concentración, de las audiciones de la música que suena por dentro y entra por los oídos del alma, él no sabía nada. Los odres de su intuición superior y extraordinaria, nutrida por el trabajo lento y continuo de asimilación de todas las horas y de todos los días, estaban llenos de vino puro,

rico é impregnado de esencias, dorado por el color del sol mediterráneo; llenaba, hasta desbordar, su copa; os la ofrecía con la abundancia derrochadora de un hijo pródigo de arte; y os sentíais avasallado, transportado y embriagado de esencias y de luz.

Agotaríanse los elogios al hablar del pianista, pianista perfecto sin virtuosismos ni plataformas, pianista macho, en toda la extensión de la palabra, lo mismo que interpretase obras de otros que suyas. Pero no, esto último no es cierto. Cuando interpretaba obras suyas era incomparable. He oído á Rubinstein tocar en la intimidad composiciones propias, y no he experimentado los escalofríos que sentía cuando Albéniz interpretaba aquellas joyas de inspiración que volvían loco, y se comprende, al público inglés, la temporada ó las temporadas que vivió en Londres. Aquellas flores de irisados colores, aquellas joyas de sus inspiraciones primitivas, son lo más genial, lo más mediterránico, lo más nacional de la obra de Albéniz; flores de embriagadores perfumes, olvidadas por el compositor mismo, cuando se intrincó por el camino de otros géneros que no pudo sentir con espontaneidad de sentimiento, porque se hallaba fuera del centro de su inspiración propia, afortunadamente restituídas más tarde, y reintegradas, á su propio modo de ser y sentir, en la *Vega*, en *Iberia* y en sus últimas composiciones, que forman el coro de hermanas mayores y progresivas de aquellas inolvidables *Suite morisca, Barcarola, Serenata, Pavana, Capricho cubano...*

LA OBRA

Lo que quedará, precisamente, de la obra genial de Albéniz serán las creaciones que acabo de nombrar. Acerca de las restantes, de todo género y condiciones, *ai posteri l'ardua sentenza*! Percibía la orquesta, como la música en general, ya lo he dicho, por el vehículo del teclado del piano. Y como la orquesta es un instrumento especialísimo, completamente distinto del piano, entre la concepción de la obra y su traducción á la orquesta en las obras en que interviene este elemento, así en las sinfónicas como en las lírico-dramáticas, resulta una disparidad de efectos que amortigua los arranques geniales de la concepción, cuando no los hace desaparecer del todo. En algunas de sus producciones lírico-dramáticas, especialmente en la trilogía, lastimosamente no terminada, *Merlin, Lanzarote, Ginevra*, se metió, inconscientemente quizá, en el propio terreno mítico en el cual había dejado impresa Wagner su huella de coloso, y el experimento iba á resultar expuesto, si no temerario.

Le Guide Musical, de Bruselas, condoliéndose de la desaparición de nuestro malogrado artista, le llama « ce petit maître exquis », sin dejar de reconocer que « su inspiración es esencialmente nacional por los giros melódicos y los procedimientos armónicos legados á España por los moros » (y, como ve el lector,

ya ha vuelto á aparecer el tópico socorrido de los moritos de España que, al parecer, nos lo legaron todo, según el saber cursi de ciertos cultiparlos extranjeros). Más justo y conocedor de la genialidad de Albéniz es Pierre Lalo en su *feuilleton* del *Temps*, perteneciente al 25 de mayo próximo pasado. « Podía esperarse mucho, todavía » — dice —« del compositor que acaba de morir: Albéniz era cuasi de los nuestros por la predilección que tenía por nuestra música y nuestro país... Su música era tan española como si él no hubiese salido de España; tan española como las canciones que se oyen allí á la vuelta de cada esquina, durante la sombra de la noche : agreste y fina, sensual y melancólica, española por todos los poros; esta música ardiente y delicada, triste y apasionada, resume la sensibililad del alma de la raza... La música de Albéniz era el canto de un ruiseñor de España. Ha cantado poco : sus obras son contadas, por lo menos aquellas á las cuales él concedía importancia... Á su aparición, he hablado á mis lectores de las obras principales de Albéniz, que datan de los últimos años de su vida : de *Catalonia*, rapsodia orquestal, llena de gracia y movimiento : de la hermosa *Pepita Jiménez*, comedia musical representada en Bruselas: en fin, de *Iberia*, maravillosa colección de piezas para piano, que contiene todo el olor, sabor y color español. Esperaba que en día próximo llegase alguna obra más considerable que pusiera en plena luz á su autor. La muerte acaba de destruir esta esperanza. Afortunadamente, no perecerá lo que deja. Su obra vivirá para estimación de los músicos como su recuerdo para memoria de sus amigos. »

(Junio, 1909.)

ÍNDICE

Chartres. — Imp. Garnier, 10, rue Rabuan-du-Coudray.

